

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIATEADUSKOND
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT
TEATRITEADUSE ÕPPETOOL

Annemari Parmakson

PERFORMANSITEATER: MÕISTE JA ERIPÄRA

Bakalaureusetöö

Juhendaja Anneli Saro

TARTU 2015

SISUKORD

Sissejuhatus	3
1. Performansikunsti ajalugu ja ideoloogilised taustad	6
2. Nähtuse piiritlemine	21
2.1 Presentatsioon ja autentsus	21
2.2 Elu >< kunst ja metateatraalsus	28
2.3 Kontseptuaalsus, tähendus ja vastuvõtt	33
Kokkuvõte	39
Kasutatud kirjandus	43
Summary	45

SISSEJUHATUS

Alates 1990. aastatest võib Eesti teatris märgata tegevuskunstilise alge imbumist eksperimentaalse suunitlusega teatritegijate loomingusse. Üldise mitmekesisistumise, killustumise ja hübriidiseerumise keskel ristuvad kunstide performativiseerumise vaimus omavahel postdramaatilised suundumused ning nüüdistantsu ja *performance*-kunsti mõjud ning Eesti teatriilma sugenevad nähtused, mida võib nimetada *performance*-teatriks ehk performansiteatriks.

Siinkohal, enne defineerimisse laskumist mõiste eestikeelse sõnakuju valikust: *performance*-teater on Eesti kultuuriruumis juba piisavalt pikaajaliselt ja tagasipöördumatult kanda kinnitanud (küll ajuti nimetu näoga või mõnd muud nimetust kasutades – nt *live art*, postdramaatiline teater), rääkimatagi *performance*-kunstist, et mõlemad mõisted on eesti keelele omasemaks mugandamise nii kirjutaja kui lugeja huvides ära teeninud. *Performance*-kunstile viitamiseks kasutatakse vahel ka tegevuskunsti terminit, kuid see hõlmab definitsioonilt teisigi (kuigi sarnaseid) kunstiliike lisaks *performance*'ile. Seega on viimane aeg seda tegevuskunsti vormi järjepidevalt performansiks või performansikunstiks nimetama hakata (eestipäraselt rõhuga esimesel silbil, vrd soomekeelse sõnaga “performanssi”), mis omakorda lubab tegevuskunstilist teatrit suupäraselt performansiteatriks kutsuda. Käänamisel käitub sõna “performanss” analoogselt sõnaga “renessanss”.

Performansiteater on eksperimentaalse teatri valda kuuluv nähtus, mis seostub postdramaatilise, poliitilise ja füüsilise teatri mõistetega, kuid õigustab oma eripärase omadustega eraldi terminina määratlemist. Postdramaatilisus küll iseloomustab mitmeti ka performansiteatrit, kuid alates 1999. aastast, mil Hans-Thies Lehmann postdramaatilise teatri termini teatriteaduslikku diskursusse kinnitas, on selle sõnaga iseloomustatavad tendentsid eksperimentaalses teatris nii süvenenud kui mitmekesisistunud ning jõudnud ka teatri peavoolu, mistõttu on termin läinud oma n-ö ematermini “postmodernismi” teed ehk laialivalgunud ja vajab uute mõistetega täpsustamist.

Performansiteatri mõistet kasutas esmakordselt Timothy J. Wiles teoses “The Theatre Event: Modern Theories of Performance” 1980. aastal, järjekindlamalt ja täpsustatud

tähenduses rakendas seda Michael Vanden Heuvel oma 1991. aastal avaldatud raamatus "Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text" iseloomustamaks 1960–70ndatel performansikunsti ja tekstikeskseid teatripraktikaid ühendavat teatrit, mis osutab vastupanu klassikalise realistliku teatri semioosile.

Performansiteatri all pean silmas etenduslikke sündmusi, mis eelkõige ja enamasti on teatri kontekstis loodud ja teatrina määratletud, kuid milles on sisulisi, vormilisi ja/või ideoloogilisi elemente, mille juured ulatuvad performansikunsti praktikasse ja tausta. Etenduse teatrina määratlemine seisneb sündmuse raamimises: asetleidmine teatrisaalis või seotus mõne teatriinstitutsiooni või produktsioonimajaga, toimumine etendustsüklina ehk korduvalt ning sissepääsu lunastamine kindlaksmääratud hinnaga pileti alusel on tunnused, mis märgivad sündmuse ära põhimõtteliselt teatrietendusena, teatrisüsteemi ja mitte tegevuskunsti loogika järgi toimivana.

Samuti erineb performansiteater sisulisel tasandil tegevuskunsti alla kuuluvast performansist selle poolest, et selles on vähemalt teatud määral säilinud stseeniline struktuur, esitatud materjal areneb enam ja erinevates suundades kui tüüpilise performansi puhul, mille keskmes on pigem üks kujund või sündmus ning mis on seega nõ üheharuline. Selle struktuurilise erinevuse tulemusena võib performansiteatri etendus olla ajaliselt pikem kui keskmine performans (st tavapärase teatrietenduse pikkusega), kuid see ei kehti igat laadi tegevuskunstiliste performansside puhul (nt kestvuserformanss).

Performansiteatrit eristavad teistest teatrisündmustest kolm põhiomadust: presentatsioon representatsiooni asemel, metateatraalsus ning kontseptuaalsus. Töös käsitlen üksikasjalikult neid tunnusjooni ja nende vahelisi seoseid. Seejuures on oluline, et töös avatud omaduste olemasolu etenduse puhul pole sageli määratletav binaarsete jah-ei vastustustega, pigem kujutavad nimetatud omadused endast skaalasid, millele erinevaid teatri- ja etendussündmuseid paigutades võib järeldada, kas etenduses on performansilikke elemente või mitte. Keelelise mitmekesisuse huvides kasutan edaspidi sõna *etendussündmus* lähtuvalt kontekstist nii vaid tegevuskunsti alla kuuluvatele sündmustele viitamiseks kui ka teatrietendusi hõlmavalt ja üldiselt etenduslike sündmuste nimetamiseks.

Töö esimeses peatükis tutvustan performansikunsti kui performansiteatri ühe (mh ideoloogilise) allika ajalugu, seejuures keskendun kronoloogilise täpsuse ja kõikehõlmavuse asemel selle kunstiliigi põhijoontele ning ühiskondlikele ja ideoloogilistele taustadele, mis on performansiteatri strateegiate ja eripära aluseks. Annan ülevaate performansi kui kunstiliigi arenguloo määravamatest ilmingutest rahvusvahelises kontekstis ning ei käsitle selles analüüsis Eesti performanssi, kuna eesmärgiks on tabada selle kunstiliigi olemuslikemaid jooni ja nende arenemise üldist loogikat. Samuti pole Eesti performans konkreetse töö kontekstis niivõrd relevantne seetõttu, et töö fookuses on performansiteater nähtusena üldiselt teoreetilisest vaatepunktist, mitte performanteater nähtusena Eestis.

Töö teises peatükis tegelen performansiteatri kui nähtuse piiritlemisega. Keskendun kolmele skaalana kujutatavale omadusele, mis eristavad performansiteatrit traditsioonilisse teatrikaanonisse kuuluvast etendusest. Esmalt vaatlen representatsiooni asendamist vahetu reaalsuse presenteerimisega ning toon välja autentsuseihaluse kui ühe performansiteatrile olemusliku taotluse. Sealhulgas analüüsin konkreetsemalt performansiteatris ilmneva abstraktse kujundi kui ühe presentatsioonilise võtte loomust. Seejärel käsitlen performansiteatri paiknemist elu ja kunsti traditsiooniliselt dihhotoomilises suhtes ja kirjeldan metateatraalsuse mehhanisme performansiteatris. Viimaks selgitan kontseptuaalsuse, abstraktsuse ja tähenduse mõistete omavahelisi seoseid performansiteatris ning iseloomustan vaataja eripärast positsiooni presentatsiooniliste ja representatsiooniliste loogikate kokkupuutekohas.

Performansiteatri omaduste illustreerimiseks kasutan näiteid viimastel aastatel Eesti teatris etendunud lavastustest. Seejuures pole sihiks ühtegi lavastust tervikuna performansiteatrina määratleda ega ammendavalt analüüsida, rõhk on tegevuskunstilise alge eripära näitlikustamisel. Kuna performansiteatriga on (eriti eestikeelses erialases kirjanduses) põhjalikumalt tegeldud vähe kui üldse, on bakalaureusetöö eesmärk esitada üks võimalik performansiteatri määratlus sellisele teatrile omastest väärtustest ja võtetest lähtuvalt ning osutada kätte mõned suunad ja rõhuasetused performansiteatri mõtestamiseks.

1. PERFORMANSIKUNSTI AJALUGU JA IDEOLOOGILISED TAUSTAD

Performansikunsti tekkeajaks loetakse sageli 1960. aastaid, viidates 1970ndatele kui ajale, mil tegevuskunst leidis tunnustust iseseisva kunstiliigina. Performansikunstile omased probleemipüstitused ja ideed on tegelikult aga enam kui poole sajandi jagu vanemad, ning kuivõrd performans on suuresti ideokeskne kunst, sobib selle kunstivormi ajajoone tõmbamist alustada 19. sajandi lõpust – 20. sajandi algusest, mil futuristid, dadaistid ja sürrealistid kasutasid elaval ettekandel põhinevaid sündmusi oma ideede manifesteerimiseks ja levitamiseks.

20. sajandi alguse avangardistide loomingu kirjeldamisel ja tõlgendamisel keskendutakse enamasti esiteks nende manifestidele ja teiseks nende loodud kunstiobjektidele. Avangardsete ideede kujunemise alguses, enne kunstiobjektide loomist oli aga just performansi vorm oma ajalise ja füüsilise vahetusega see, kus noored dissidendid oma mõtteid ja ideaale katsetasid. Võib öelda, et lausa enamik Zürichi ja Pariisi dadaiste ning sürrealiste olid esmalt poeedid, (kabaree)artistid ja nn agitaatorid ja said alles seejärel nt maalimise kaudu objekte loovateks kunstnikeks. (Goldberg 1995: 7–8)

Euroopa avangardistlikud liikumised ja nende väljendusvahendite valikud langesid ajaliselt kokku rituaaliuuringutes ja teatriteaduses toimunud nihkega, mis viis rõhu müüdilt rituaalile ja kirjapandud tekstilt teatrietendusele. Seetõttu võib väita, et esimene performatiivne pööre 20. sajandi Euroopa kultuuris ei leidnud aset mitte 1960ndatel, vaid juba sajandivahetuse rituaali- ja teatriuuringute diskussioonides. (Fischer-Lichte 2008a: 31)

Rääkides 20. sajandi avangardistidest just teatri kontekstis, on iseäranis kohane heita pilk ka kahele eelavangardistile, kes šokeerisid kodanlikku teatripublikut niivõrd, et tekkinud reaktsioonid varieerusid solvumisest ja meelepahast raevuhoogudeni (Berghaus 2005: 26, 28). Erinevaid žanre ja stiile harrastanud prantsuse kirjaniku Alfred Jarry ning austria päritolu ekspressionistliku maalikunstniku ja kirjaniku ning ekspressionistliku teatri eelkäija Oskar Kokoschka skandaalseimad teatrikatsetused (vastavalt “Ubu Roi”, esietendus Pariisis 1896. a-l, ja “Murderer Hope of Women”, esietendus 1909. a-l Viinis)

lammutasid teadlikult kodanliku meele lahutamiseks mõeldud institutsionaliseeritud teatri põhimõtteid.

Teatris seni järgitud elu kopeerimise printsiip tundus neile viljatu (Berghaus 2005: 24). Jääb mulje, et reaalsuse illusiooni ja kodanluse kiitust püüdlev teater näis neile lipitsev ja võimetu end kunagi iseseisva kunstiliigina kehtestama. Oma seisukohtade väljendamiseks eemaldasid nad narratiivsest ja psühholoogilisest loogikast, kasutasid rõhutatud füüsilist liikumist ja kehakeelt ning rakendasid teksti enam kõlalises kui tähenduslikus funktsioonis (samas, 24–28). Kokoschka puhul on oluline toonitada, et konventsionaalse draamakeele asemel olid ideed tema näidendis ja selle lavastuses edasi antud visuaalsete piltidena.

Nende kahe eelavangardisti anarhistlik mässumeelsus valitsevate konventsioonide (mida nad mõistsid pigem ahistavate piiride kui stabiliseeriva korrana) ja kunsti kommertsialiseerimise vastu on tunnusjoon, mis kulgeb läbi sajandi ka tänapäeva performansiteatrisse välja. Samuti on Jarry puhul üks tänapäeval relevantsemaid momente tema soov kutsuda esile loomisakti teatrivaataja mõttes ning nõnda tuua meelelahutuse passiivne tarbija sündmuse aktiivseks osaliseks (samas, 24). Kriitikud kuulutasid Jarry näidendi küll kunstina väärtusetuks, kuid autor leidis tulihingelise järgija futurismi algatajas F. T. Marinettis (samas, 26–27).

Marinetti, teatrikriitiku, näitekirjaniku ja kogenud esineja käes ja meeles oli teater vahend “kultuuriliseks võitluseks” sõjas maailma progressi eest (samas, 31). Futuristide tegevust ja ideoloogiat kirjeldades kasutatakse sageli agressiivsusele viitavaid väljendeid, mis kas otseselt pärit või tuletatud nende endi retoorikast. Kui tegu on võitlusega, siis on see alati millegi vastu (isegi kui seda esitletakse heitlusena millegi poolt või eest) ja seega eesmärgistatud. Seetõttu võib futurismi nimetada esimeseks organiseeritud avangardliikumiseks, millel selgelt määratletud ja väljendatud kunstiline ja poliitiline siht (samas).

Futuristide taotluse põhiliseks tuumaks pean performansikunsti ja -teatri kui teatud mõttes selle liikumise järglaste seisukohalt (jätkates võitlusliku sõnavaraga) nende tahet vabastada ühiskond selle mõistuspärase, intellektuaalse kultuuri kütkeist, mis oli (ja on seni) kogu sotsiaalse, poliitilise ja (pisut vähemal määral ehk) kultuurilise toimimise aluseks. Igaks

võitluseks on muidugi vaja ka võitlejaid ning Marinetti nägemuses oli see kolossaalne missioon, mis pidi tooma kunstniku välja tema elevandiluust tornist (samas, 31).

Tornitrepilt aga tuleks astuda otse teatrilavale, sest esifuturisti järgi oli just teatril potentsiaali olla “rusikas selles kunstilises lahingus” (samas, 31). Võib julgelt väita, et avangardistide kuulsad manifestid poleks tõenäoliselt iseenesest, lihtsalt trükituna suutnud sellist tormi tekitada. Poleemika tekitamiseks, propaganda levitamiseks ja ülimalt provokatsiooniks vajasisid futuristid vahetut kontakti inimestega (samas, 38) ning selleks pakkus oma võimalusi teater. Ka vene konstruktivistide juhtmõtteks oli kasutada kunsti loomisel “päris ruumi ja päris materjale” (*real space and real materials*) ning ka nemad kasutasid oma uue kunsti ideede rahvani viimiseks varieteed, teatrit, tsirkust, tantsulist liikumist, nukuteatrit jms (Goldberg 1995: 38).

Futuristide puhul aga on oluline rõhutada, et kuigi nende käsutuses olid teatraalsed vahendid, hoidusid nad eemale näitlemisest. Nad ei loonud endale fiktiivseid rolle, kandsid igapäevast rõivastust ning nende esinemiste fooniks oli realistliku kujunduse asemel paar funktsionaalset mööblieset. (Berghaus 2005: 38) Futuristid olid kahtlemata etendajad, kuid seejuures niisiis mitte näitlejad. See oli üks vahendeid, millega saavutati “elu brutaalne sissetung kunsti” (samas, 31), või pigem isegi vastupidi, sest Marinetti ja kaaslaste jaoks olid futuristlikud *serata*’d alati esmalt poliitilised sündmused ning kunstilised alles seejärel, vormiks ebatraditsioonilistele, patriootlikele ja dünaamilistele ideedele (samas, 33). See tähendab, et kuigi *serata*’del olid ka esteetilised põhimõtted, ootamatusel oli sündmuses otsustav roll ning kaos oli see, milleks kogu üritus lõpuks sageli kujunes, poleks need sündmused ilma poliitilise ideoloogia ja hoolsa süstemaatilise planeerimiseta siiski aset leidnud.

Ka dadaistlike suurede funktsiooniks oli paralleelselt kunstnike eneseväljendusega kodanlikku publikut ideelistel põhjustel provotseerida ja mitte ainult elu ja kunsti olemuse üle mõtisklema panna. Omal moel sekundeerivad dadaistid selles osas eelkäijale Alfred Jarryle, sest dadaistliku provokatsiooni eesmärgiks oli ületada vaatajate taluvuspiir ja viia nad niikaugemale, et nad pööraksid ümber teatraalse kommunikatsiooni tavaloogetika ning hakkaksid ise aktiivselt sündmuse kulgu määrama (Berghaus 2005: 45). Sealjuures tuli oma eesmärgi saavutamiseks alatasa üle trumbata nii enda varasemaid kui teisi konkreetsetel õhtul eelnenud etteasteid ning kõik vahendid olid lubatud. Miski polnud püha (Berliini

dadaist Richard Huelsenbeck karjus ühel etendusel näiteks, et Esimene maailmasõda polnud piisavalt verine (Goldberg 1995: 67)) ning ka antiprovokatsioon võis saada provotseerimisvahendiks.

Provokatsiooni toimetehhanismi üheks osaks on kahtlemata see, et provotseeriva mingid omadused, nende põhjused ja loogika on provotseeritavale mõistetamatud, vastuolus senituntuga. Futuristide arvates aga oli naeruväärne arvata, nagu peaks vaataja mõistma lavategevuse kõiki motive ja mehhanisme (Marinetti 1973), ning nad keeldusid andmast seletusi oma ühel ideel põhinevatele “sünestetilise teatri” etendustele (Goldberg 1995: 26–27). Selle teguviisiga viitasid nad, et tähendus kui selline polnudki nende minietenduste puhul tingimata oluline. Veel vähem oli see määrav dadaistlike (anti)kunstiteoste puhul (vähemalt sõnumi ja/või metafoori mõttes): nende vaate järgi oli maailm sõjas kaotanud igasuguse tähenduse ja ratsionaalsuse ning nad tegid sellest nonsensist nihilistlikult ühe oma kunsti elemendi, mis on ehk kõige selgemini jälgitav nende müra- ja foneetilises luules.

1925. aastal Andre Bretoni manifestiga defineeritud sürrealism pakkus tegelikult võtit mõistmaks juba varem dada nimel all toimunud nonsensilikke sündmusi (Golberg 1995: 88–89), mida võis uuest tekstist ja definitsioonist lähtudes käsitada kui alateadvuse vaba väljendamist ja mõtte tõeliste protsesside paljastamist juhuse läbi. 1920ndate algul sürrealismiga põgusalt haakunud maalikunstnik ja poeet Francis Picabia pidas sedalaadi kunsti väärtuseks uudsuse ja õndsuse tunnet, mis sugeneb, kui taibata, et “mõtisklemine” ja “teadmine” ei ole vajalikud selleks, et kogetut nautida (samas, 90). Tema ja Erik Satie’ avangardne ballett “Relâche” (pr k *edasilükkamine, vaheaeg*) oli oma simultaansuses, seosetute ja põhjendamatute kujundite kogumina ilmselt mõeldudki täpselt selliselt positsioonilt, miks-küsimusteta vaatamiseks, protestiakt intellektuaalse kunsti ja erudiitide hegemoonia vastu.

1920ndate keskpaigaks olid futurism ja dadaism kehtestanud performansi kui omaette väärtusliku kunstimeediumi (Golberg 1995: 29). Nii Euroopa, Ameerika kui Venemaa kunstipealinnades murdsid ja laiendasid anarhistlik-revolutsioonilistest ideedest kantud avangardistid (muuhulgas) teatraalsete etenduste abil arusaamu kunsti ja teatri (ning ilmselt nii mõnelgi juhul ka elu) olemusest. Seejuures olid teatraalsed vahendid lahutamatult seotud paljude teiste kunsti- ja kultuurivormidega (muusika, tants, luule,

teooriad, maal, kostüümid, maskid jne), ebakõlaliselt, kuid ometi orgaaniliselt, mida võimaldas just nimetatud suurlinnade eri distsipliinide kunstnikke koondav keskkond.

Dadaistlik tegevus, tsirkus ja mäss ühteaegu oli hulljulgete nihilistidest kunstnike ja mõtlejate reaktsioon esimeses maailmasõjas läänemaailma enda alla haaranud mõttetule vägivallale ja inimeste kooseksisteerimise läbikukkumisele. Pärast esimest ilmasõda ja mõningast taastumisaega hakkasid esmakordselt ka Euroopa peavooluteatrid dissidentidest kunstnike võtetele tähelepanu pöörama, viimaste meetodid ja ideed jõudsid vähehaaval peavoolu repertuaari (Berghaus 2005: 47). Sajandialguse suurte reformijate töö hakkas viimaks vilja kandma ka laiemas mõttes: neilt saadud impulss suunas teatri esteetikat radikaalselt uuendama lavastajaid nagu Meierhold, Brecht, Piscator, Artaud jt (samas, 47, Goldberg 1995: 95).

Dadaismi ja futurismi pärand elab ja loob edasi samuti nende eri kunstiliikide kunstnike töödes, kes pöördusid pärast teist maailmasõda selliste meetodite ja põhimõtete poole nagu juhus, simultaansus ja ootamatus (Goldberg 1995: 96). Sajandialguse avangardistide alustatud kirjandusliku teatri hülgamise missiooni aga kandsid 1920ndatel edasi ka 1919. aastal Saksamaal asutatud Bauhausi kunstikooli eksperimenteerijad eesotsas Oskar Schlemmeriga, kes juhtis Bauhausi lavastuudiot aastatel 1923–1929 ehk kuni selle sulgemiseni. Selle aja jooksul leidis selles kõigi kunstide kantsis aset mitmekesine hulk täpselt koreografeeritud ja konstrueeritud etendusi, mis väljendasid Bauhausi kunstnike esteetilist ja kunstilist põhimõtet “totaalsest kunstitööst” (sks k *Gesamtkunstwerk*) ning kunsti ja tehnika ühendamisest (samas, 120).

Sarnaselt futuristidega olid Schlemmeri armastuseks ja inspiratsiooniks varieteeteater ja tsirkuseartistid, samuti tutvustas õpetaja oma õpilastele Jaapani teatri, Jaava nukuteatri ja “metafüüsilise tantsu” põhimõtteid (samas, 113). Vahemärkusena, ka vene sajandialguse avangardistide Meierholdi ja Eisensteini lähtepunktiks oli tsirkus: neid köitis tsirkuseetenduste kehalisus, mis oli nende arusaama järgi mitte tähenduse edastamise, vaid efekti loomise teenistuses (Fischer-Lichte 2008b: 139). Sajandialguse avangardistid mõistsid tähendust ja efekti binaarse vastandusena (samas, 150), seejuures esindas tähendus olemuselt nende jaoks ideoloogiliselt kodanlikke väärtusi ning kirjandusliku teatri traditsiooni.

Kuigi Bauhausi etenduskunstnikud, nagu neid tänapäeval tegelikult võiks nimetada, polnud kunagi otseselt poliitiliselt provokatiivsed nagu nende eelkäijad (Goldberg 1995: 120), naeruvääristasid nad dadaistide eeskujul varjamatult kõike, mida ühiskonna teadvuses ümbritses pühalikkuse ja eetiliste ettekirjutuste kaitsev loor (samas, 102). Bauhausi etenduste vaimseks tõukepunktiks oli nn “mängu instinkt”, mis väljendus improvisatsioonitehnikas, imepärastes maskides ja geomeetrilistes kostüümides, nukkude jm mehhaaniliselt juhitud figuuride kasutamises (samas, 102, 108).

Mehhaaniliste lahenduste ja kunstiideede ühendusena sündis teater, mis oli eelkõige visuaalselt mõjuv (samas, 109). Etenduste kirjeldustes on laval nähtu olemus edasi antud mitte loo, sõnumi ega tähenduste, vaid etendajate füüsilise tegevuse ja visuaalse esteetika ning viimaste mõju kirjeldamise kaudu. Efekti domineerimist tähenduse üle Bauhausi etendustes sedastab hästi ühe šveitsi ajakirjaniku entusiastlik sõnavõtt, milles ta kirjeldab lavastust “Dance of the Stage Wings”. Tema sõnul on asjatu otsida midagi laval nähtu “taga”, kõik peitubki meeltega tajutavas mängus, mis pole loodud mitte tunnete väljendamiseks, vaid nende äratamiseks (samas, 120). Siinkohal tabab ajakirjanik tegelikult kogu 20. sajandi avangardsete teatri- ja etendussündmuste olemust kirjeldades naelapea pihta.

Kaasaegse kodanliku teatri konventsioonide eiramisega on kooskõlas ka asjaolu, et Schlemmer ei esitanud stuudios osalejatele seniste oskuste ja kogemuste osas mingeid nõudmisi. Enamik õpilasi polnud seega professionaalselt treenitud tantsijad ning õigupoolest polnud seda ka nende õpetaja ise: kunstnikuna kogus Schlemmer esmalt tuntust maalikunstniku ja skulptorina. Tema käe all õppimiseks oli oskuste asemel määravaks tahe etendada. (Goldberg 1995: 98, 102) Samuti pidas Schlemmer oluliseks, et tantsuline liikumine saaks alguse tantsija enda elust, loomulikust seismisest ja kõndimisest, hüpete ja tantsu juurde sai tema sõnul minna alles selle järel (samas, 112). Need on märgid ühest esimesest katsest vabastada teater ja tants professionaalsuse ja tehniliste oskuste range diktatuuri alt.

Kunstikategooriate piire eiravate absurdistlike etendustega uuris Schlemmer liikumist ja ruumi kui sellist, samuti inimese ja masina suhteid ning tantsijat kui objekti, paralleelselt etendamise olemuse, teooria ja praktika suhte üle teoretiseerides. Bauhausis kujunes välja

omaette etenduslaad, mis oli eelnenud eksperimentidest ühteaegu nii mängulisem kui formaalsem (Goldberg 2010: 25), teadlikumalt ja tehniliselt detailsemalt komponeeritud.

Järgnevatel aastakümnetel arenes performanss oma olemusliku interdistsiplinaarsuse najal üha mitmekesisemaks, eemaldudes varasemast aktiivsest provokatiivsusest, samas kaotamata oma eksperimentaalsust. Alates 1930ndate lõpust kujunes New York Euroopast sõja eest pakku tulnud kunstnike mõjul kunstielu, sh performansi tulipunktiks (Goldberg 1995: 121). 1960ndateks oli performanss kunstiliigina niivõrd kasvanud, et paljude kunstnike koostöös korraldati terveid performansifestivale (samas, 133). Etendussündmused leidsid aset põhiliselt kesklinna katusealustes, alternatiivsetes galeriides ning kohvikutes ja baarides (samas, 132). Paralleelselt elas performanss iseseisva kunstiliigina mitmekesisest elu ka Jaapanis ja Euroopas, seejuures oli Euroopa sotsiaalne ja poliitiline kontekst 1950ndatel oluliselt erinev USA omast ja Euroopa performanss seega ka enam poliitiliselt meelestatud ja agressiivsem (samas, 144).

USAs aga oli tegevuskunsti tõusmine eraldi kunstiliigiks tihedalt seotud teise maailmasõja järel kujunenud abstraktse ekspressionistliku maaliga, mitmed kunstnikud pöördusid performansi poole, otsides uusi võimalusi seni maalides väljendatud ideede arendamiseks (samas, 128). Veelgi tihedamalt aga põimus performansikunsti areng sel perioodil muusikaavangardi ja moderntantsu protsessidega: teiste seas korraldasid helilooja John Cage ja koreograaf-tantsija Merce Cunningham interdistsiplinaarseid sündmusi, mis väljendasid ideoloogiliselt performansikunstiga sarnaseid ideid. Cage'i juhuse ja määramatuse ideede juured ulatuvad futuristide müramuusikakatsetustesse, ka tema oponentide tulemuste nimel loodud kunstile ning väärtustas muusika vahetut ja igal korral eriilmelist, muutuvat esitust (samas, 124).

Neile väärtustele leidis paralleel Cunninghami töödes: analoogselt Cage'iga, kes leidis oma muusikalise materjali igapäevahelidest, mõistis ta oma meediumi ehk tantsu avaramalt ning tõi lavale argielu loomulikud liigutused nagu seismine, kõnd ja žestid (samas, 124). Cage'i ja Cunninghami loomingulised ideed rajasid teist teed kodanliku väärtussüsteemi kõrvale, võttes lähtepunktiks 1960ndate kultuuri laiemalt mõjutanud zen-budistliku mõtteviisi, mille järgi on hea ja halva, ilusa ja inetu hinnangulised eristused tarbetud. Samamoodi soovis Cage kaotada piiri elu ja kunsti vahel, kunst peaks tema sõnul olema

elust lahutamatu tegevus, milles leidub lisaks õnnehetkedele ka eksimusi ja kaost nagu eluski (samas, 126).

1960ndate alguses New Yorkis tegutsenud tantsijad täiendasid USA performansi abstraktsest ekspressionismist lähtunud suunda uute tantsustiilide ja radikaalse eitusega tantsu varasemate ja kaasaegsete konventsioonide suhtes. See meelitas paljusid performansivallas ja mujal tegevaid kunstnikke tantsijatega koostööd tegema. (samas, 138, 141) Judson Dance Groupi lähtepunktiks oli huvi iseenda kui indiviidi keha ja võimete vastu ettemääratud kombinatsioonide ja tehnikate omandamise asemel. Improvisatsioon ja vabad assotsiatsioonid olid nende loomingulised juhid, mis tõid esile tantsu mitterepresentatsioonilised omadused (nt ülesandest lähtuvate liigutuste näol) (samas, 140).

Manifestatsiooniliselt kuulutas oma vaateid Yvonne Rainer, kes kasutas virtuoossuse, vaatamängulisuse ja vaataja võrgutamise eitust loomingulise tööriistana. Samuti oli talle sarnaselt Schlemmeriga omane rõhutada tantsija keha objektilisust (samas, 143). Teatud mõttes sarnaneb sellele mõttele ka Euroopa kunstnike Yves Kleini ja Piero Manzoni suhtumine inimkehasse. Klein kasutas modellide kehi elava ja performatiivse instrumendina oma monokroomsete taieste loomisel. Seejuures oli tema eesmärgiks muuhulgas tuua nähtavale kunstiloomingu protsess, see demüstifitseerida (samas, 147). Seda sihti jagas itaallane Manzoni, kes nägi keha kui materjali, lõuendit ning võitles selle kaudu kunsti kaubastamise ja museaaliks muutmise vastu (samas, 147–148). Ta pidas tähtsaks argise keha väärtustamist autentsena, lausa kunstiteosena, ning ei peljanud kunstiks kuulutada ka tervet maailma.

Kunsti piire laiendas, kuigi pisut teisel moel, ka saksa kunstnik Joseph Beuys, kes uskus, et (üks) kunsti funktsioon on muuta inimeste igapäevaelu (samas, 149). Vaatajate ja osalejate taju ja teadlikkuse teravdamine saab performansikunstnike üheks sihiks eriti 1960ndate lõpust alates. Beuys kasutas performatiivset meediumit poliitiliste ja sotsiaalsete vastanduste uurimiseks ning väljendas oma terava sümbolika ja isikliku ikonograafia abil poleemilisi hoiakuid, mistõttu tekkis tal hõõrumisi võimude ja Düsseldorf Akadeemiaga, kust ta lõpuks vallandati (samas 149–150). Muuhulgas korraldas ta suuri kogemisi, mida nimetas “sotsiaalseteks skulptuurideks”: seal kohtusid inimesed eri valdkondadest ja

arenesid arutelud, millega Beuys püüdis äratada inimestes peituvat loovust ning mõjutada nii ühiskonna kujunemist (samas, 151).

1968. aasta poliitilised sündmused tõid nihke nii Euroopa kui USA kultuurilisse ja sotsiaalsesse elu. Üldine atmosfäär oli närviline ning kantud vihast ja pettumusest seniste väärtuste ja struktuuride vastu. Üliõpilaste ja tööliste protestidele riigi struktuuride ja valitseva korra vastu sekundeerisid noorema põlvkonna kunstnikud, kes püüdsid jõuliselt ümber defineerida kunsti tähendust ja funktsiooni. Varem hõõgunud kunstiinstituutivastased meeleolud löid lõkkele, paljud kunstnikud hülgasid Kleini ja Manzoni jälgedes traditsioonilised kunstimaterjalid ning sündis kontseptuaalne kunst. (samas, 152) 1960–70ndad kujunesid performansikunsti kõrgajaks, mil materjalide, lähenemiste ja esteetikate hulk tegi kunstiliigi mitmekesisemaks kui kunagi varem.

Kuigi sarnaseid tendentse võis märgata mitmete varasemate loojate teostes, hakati performanssi eriti 1960ndate lõpust alates nägema kui vahendit etendaja ja vaataja vahelise lõhe ületamiseks (samas, 152). Kunstnikud põhjendasid publiku kaasamist erinevalt, kuid tendents oli vaataja haaramisele kunstiteose loomisse. Cage soovis oma määramata, ettekavatsemata muusikaga viia rõhu heliloojalt kui autorilt kuulajale kui tegelikule kogemuse loojale (samas, 124). Allan Kaprow, kes korraldas 1959. aastal New Yorgis ühe esimestest laiemale avalikkusele avatud performansilikest etendussündmustest (“18 Happenings in 6 Parts”), otsustas suurendada vaatleja vastutust ning raamistas sündmuse kavalehel nii, et vaatajad olid nimetatud etendusgrupi osana (samas, 128). 1960ndate lõpust alates leidis analoogseid ilminguid nii kontseptuaalses kui kehast lähtuvas performansis.

Kontseptuaalsed kunstnikud, sh kontseptuaalse performansi loojad pidasid objekti kunstis üleliigseks, nende arvates põhines kunst ideel ning objekt täitis vaid majanduslikku funktsiooni (samas, 152), mis oli taunitud. Performanss kui efemeerne kunstiliik sobis ideaalselt kontseptualismi manifestatsiooniks. Mitmed varased kontseptuaalsed performansid kujutasid endast kirjapandud juhiseid vaatajale või muul moel väljendatud kutset performanss ise luua (samas, 154, 157), ameerika kunstnik James Lee Byars ründas vaatajaid segadusttekitavate küsimustega (samas, 155). Vaataja aktiivne roll oli oluline ka nt Hamburgis tegutsenud Franz Erhard Waltherile, kes lõi nn elavaid skulptuure ning andis vaatajatele võimaluse mõjutada skulptuuriloomes protsessi ja teose kuju (samas, 160).

Sellised vaataja aktiveerimise aktid viitavad, et performansi puhul oli rõhk mitte objektide ja tegevuste representeerimisel (nagu traditsiooniliselt teatris), vaid aja, ruumi ja materjali kogemisel (samas, 153). Selle rõhutamisel ning vaatajas erinevate tajude tekitamisel sai kõige vahetumaks meediumiks etendaja keha. Kunstnikud käsitlesid keha kui objekti, manipuleerisid sellega nagu materjaliga või uurisid keha ja ruumi suhteid (samas, 159). Mitmetes kehas lähtuvates performanssides ilmnis selle meediumi kalduvus eneseviitelisusele. Dennis Oppenheim näiteks mõistis keha kui energiat juhtivat instrumenti, mille abil tuua esile kunstiteose loomisse impulsse (samas, 158). Saksa kunstnik Klaus Rinke lõi skulptuure eesmärgiga tuua vaataja ette skulptuuri loomise protsess (samas, 160).

Metakommentaariid olid eriti olemuslikud autobiograafilisele performansile, mille sisuks oli kunstniku loomingu ja tema elu suhe ja nendevahelise piiri hägusus (samas, 172). Omaeluloolisel ja unenäolisel materjalil põhinevad performansid olid väga introspektiivsed, kuid avasid samas kunstnikku suuremal määral ning tekitasid seega etendaja ja vaataja vahel tugevat empaatiat. Seejuures ei pruukinud too omaeluloolisus igal juhul tegelikult tõeline ollagi. (samas, 174) Viimane asjaolu on ilmselt üks põhjuseid, miks autobiograafiline žanr hakkas mõnele kunstnikule piirav ja isegi naeruväärne näima. Julia Heyward protestis oma hilisemate performanssidega autobiograafilise žanri, soorollide ja perekonna kui institutsiooni vastu, samuti uuris ta televisiooni mõju kollektiivsele alateadvusele (samas, 174).

Tahe tõsta publiku teadlikkust loomulikuna aktsepteeritud, kuid tegelikkuses konstrueeritud normidest ning ühiskonna, meedia ja ka etendajate manipulatsioonidest oli mitmete 1970ndatel tegutsenud performansikunstnike üheks loominguks tõukejõuks (samas, 174). Sealhulgas püüti erinevate ruumisituatsioonide, materjalide, tegevuste ja esteetikate kaudu teravdada vaataja-kogea taju ning nihestada füüsilise reaalsuse ja iseenda teadvustamise protsessi. Näiteks viis New Yorki kunstnik Dan Graham video ja peeglite abil (ja muide Bertold Brechti võõritusefektist inspireeritult) aktiivse etendaja ja passiivse vaataja rollid kokku ühte osalejasse, eesmärgiga tekitada subjektis eneseteadlikkust (samas, 162).

Ühiskonna normide ja tabudega astusid aga teravasse suhtesse kehakunstnikud, kes löid oma ekspressionistliku meediumi antiiksete dionüüsiliste ja kristlike rituaalide järgi.

Austria kunstnik Hermann Nitsch lähtus Aristotelese katarsisekontseptsioonist, mille järgi oli hirmu, terrori ja kaastunde kaudu võimalik saavutada hingelist puhastumist, ning korraldas rituaalseid orgiaid, et vabaneda ise ja vabastada teisi ühiskonna agressiivseid instinkte allasuruvatest kammitsatest (samas, 163–64). Gina Pane'i ja Stuart Brisley enesepiinamised ja ritualiseeritud valu olid reaktsiooniks meediamanipulatsioonidega tuimestatud ja võõrandunud ühiskonnale (samas, 165). Samuti oli performanss eriti 1970ndate esimesel poolel oluline meedium feministidele, kes ründasid kunsti vahenditega patriarhaalset ühiskonnakorda ja võimuhierarhiaid.

1970ndate teisel poolel sotsiaalse muutuse entusiasm ja rõhutute emantsipatsioonivaim rauges. Majanduslikud raskused ja energiakriis muutsid sotsiaalset olukorda ja mõttesuundi ning kunstiinstitutsioon leidis galeriide näol taas oma koha kunstnike väljenduspinna ja toetajana. (samas, 154) Noorema kunstnikepõlvkonna loomingut mõjutas samuti 1960ndatel alanud rokkmuusika võidukäik, suurejooneliste Hollywoodi-filmide kuldaeg ning televisiooni populariseerumine jms, mis kallutasid kultuuri kaalukaasi tugevalt meelelahutuse kasuks. Paljud performansikunstnikud pöördusid neist tuultest viiduna vaatamänguliste ja meelelahutuslike vahendite poole (nt kabaree ja varietee, analoogselt sajandialguse avangardistidega, samuti teatraalsed võtted), mis võimaldasid suhelda laiemaga publikuga (samas, 180–181).

Performansikunst oli 1980ndate alguseks haaratud popkultuuri mõjusfääri, mis tähendas toimimist massikultuuri ja kapitalistliku ühiskonna reeglite järgi. Varasemate kümnendite performansi opositsioonilised meeleolud langesid tagaplaanile (samas, 190). Pööret massikultuuri ja traditsiooniliste kodanlike väärtuste poole toetas ülikonservatiivne poliitiline suund Ronald Reagani juhitud USAs ja Margaret Thatcheri Suurbritannias. Kunstimaailmale avaldas mõju turumajanduslik loogika ning tähtsustus kunstiobjekti kaubaline väärtus – idee ja tulemus vahetasid taas hierarhias kohas (samas). Pöördumist traditsioonide poole markeeris ka maalikunsti kui meediumi uus esiletõus (samas).

Tantsus liiguti samuti eemale 70ndatel levinud lähtekohtadest, taas suurenes huvi treenitud kehade, ilusate kostüümide, narratiivi ja muude traditsiooniliselt teatralsete elementide vastu. Siiski säilis nt varasem tugev loominguline side tantsijate ning kunstnike ja muusikute vahel. (samas, 202) 1980ndate tantsus ületati lõhe kõrge ja madala kultuuri vahel, mitmete koreograafide jaoks oli oluline rõhuasetus, et eksperimentaalse

mitmekesisusega täiendatakse popkultuuri, mitte vastupidi – sündis nähtus, mida võiks paradoksaalselt nimetada avangardseks popiks. (samas, 204)

Teine performansi äärealaline ilming, nn *performance fringe* kujunes välja Robert Wilsoni ja Richard Foremani suurejoonelistes vaatemängudes. Erinevalt performansist olid nende lavastajate tööd ajaliselt kauakestvad nii etenduse kui ettevalmistusprotsessi mõttes. *Fringe* oli ülim ideede süntees: Wilson ühendas oma ooperilaadsetes lavastustes avangardse ja traditsioonilise, sh ameerika eksperimentaalse teatri, Wagneri *Gesamtkunstwerk*'i, Cage'i, Cunninghami, uue tantsu ja performansi elemente. (samas, 185) See oli mittekirjanduslik kunstivorm, kus puudus selge narratiiv, karakter ja dialoog, domineeris pildiline vorm ja assotsiatsiooniline sisu, mille lähtekohtade ja loogika seletamine vaatajale polnud eemärk (samas, 185, 188). Seega kasutas Wilson viljakalt ära suure teatriinstitutsiooni võimalusi ja täitis oma soovi jõuda suure publikuni, ohverdamata oma kunstilisi ambitsioone

Üleüldisele massikultuuristumisele leidis siiski ka vastumehhanisme. Mõned performansikunstnikud võtsid agressiivse hoiaku stagneerumise ja akademismi vastu, inspireerudes institutsioonivastase mentaliteediga punk-rokist, 1970. aastate keskel Inglismaal ja USAs ühiskonna hammasrataste vahele jäänud noorte anarhistlikust väljendusviisist (samas, 181–182). Pungi esteetika imbus näiteks riietusstiili ja küünilise hoiakuna mitmete noorte kunstnike performanssidesse, samuti tõusid esile varjamatult sadistlikud ja erootilised teemad, kuid performansikunsti ajaloo kontekstis polnud pungi mässumeel laiemas mõttes midagi uudset. Pungi elemente kombineerivad etendussündmused olid oma destruktiivsuses ja peavooluvastasuses mitmel moel justkui tagasivaated futuristide tegevusele (samas, 182).

Performansikunsti lähenemises peavoolule 1970. aastate lõpus ja 1980ndatel oli oma osa ka uuel, meedia ülekülluses kasvanud generatsioonil. Kuigi multimeediumlikkus oli performansile omane juba varem ning mitmed kunstnikud olid olemuslikult vahetus performansikunstis kasutanud videot ja filmi, hakkas 1980ndate performanss teadlikumalt ja ambivalentset suhestuma meediaühiskonnaga ning haarama filmi ja televisiooni tehnikate ja võimaluste järele.

Performansikunstniku kuvand lähenes üha enam staar-meelelahutaja omale ning performanssi kui kunstivormi hakkasid kummitama eksistentsiaalsed küsimused sellest,

kuidas säilitada oma anarhistlikku algupära ja kunstnikuausust, samas nautides massimeedia tähelepanu. Kirjeldatud protsesside tulemusena lähenesid traditsiooniline teater ja performansikunst teineteisele niivõrd, et 1980ndatel hakkasid teatrikriitikud performanssi tunnistama kui oma valdkonda kuuluvat nähtust, samas pidid nad siiski võtma arvesse performansilike kunstiteoste ja nende autorite tausta eripära (samas, 199).

Hoolimata oma anarhistlikust, ametlikku loogikat eiravast loomusest on performansikunstiski paratamatult toimunud professionaliseerumisprotsessid. Paljud 20. sajandi viimaste kümnendite ja tänapäeva kunstnikud erinevad oma eelkäijatest selle poolest, et töötavad performansi kui oma põhilise meediumiga, samas kui varem jõuti performansini nt maali või skulptuuri kaudu, et etendussündmustes varasemaid ideid täiustada ja uuel tasandil rakendada (samas, 210). Performansikunst on tänaseks, 20. sajandi alguseks kunstiväärtuslikuna tunnustatud maailma suurimate muuseumide ja galeriide poolt, toimuvad ülevaatenäitused ja retrospektiivid aastakümneid performansse loonud kunstnike loomingust. Mitmekorruseliste kunstimekade treppidel leiavad performansi nime all aset sündmused, mille puhul pole tegu protestiaktisiooni, vaid kureeritud kunstitegevusega. Võib väita, et antitees on ühinenud oma teesiga, kuid selles osas, kas tulemuseks on uusväärtuslik süntees või vastase neelamisest jõudu juurde ammutanud hegemooniline kunstiinstitutsioon, on erinevaid arvamusi.

Ühelt poolt võib performanssi näha kui osa postmodernistlikust avangardist, mis kaotas 1980ndatel oma opositsioonilise ja loova jõu, kuna hakkas eituse asemel jaatama pea kõike ja eksis nii ära iseenda eklektikasse. Selle teooria järgi ei suutnud postmodernistlik kunst vastu panna liberaalse kapitalismi domineerimisele ja kaotas keset üleüldist vaatamänguühiskonda oma eripära ja opositsioonilise jõu ning mõju. (Berghaus 2005: 73–74) Kuigi postmodernism sai Lääne kultuuris domineerivaks alates 1960–70ndatest, on oluliselt kaugemale ulatuvate juurtega performanss oma olemuselt tõesti postmodernistlik nähtus, ehk isegi selle kõige ehtsam vorm. Performanssi varasest peale iseloomustanud jooned nagu eri meediumite, žanrite, kultuuride ning kõrge ja madala ühendamine, ebareeglipärane struktuur, ebaselge tähendus, nihilism ja pidev teadlikkus endast ning oma ambivalentsest positsioonist elu suhtes on selgelt postmodernistlik esteetika ja maailmataju vahendid.

Kogu see mitmekesisus, millele need omadused viitavad, trotsib aga üksühest ja üldistavat määratlust peavoolu assimileerunud anakronismina. 20. sajandi kahel viimasel kümnendil aktiveerusid maailmas mitmed geopoliitilised ja kultuurilised muutused, mis on sestpeale olnud kontekstiks ja ajendiks performansikunstnike loomingule ning millega suhestudes on performans senini sotsiaalselt relevantseks püsinud. Nende peamiste tõukejõududena nimetab kunstiajaloolane Kristina Stiles (2000: 474–5) AIDSi epideemiat 1980ndatel (mis on keerulisel moel seotud mitmete teemade käsitlemisega ühiskonnas, sh seksuaaltervise, seksuaalvähemuste ja nende õigustega), idabloki lagunemist ja raudse eesriide langemist, tehnoloogia jõudsat arengut ja massidesse jõudmist, etnilisi ja sõjalisi konflikte ning kriitilist keskkonna jätkusuutlikkuse probleemi. Samuti on performansi teed ristunud kodaniku- ja inimõiguste liikumistega, tänapäevas(t)e feminismi(de) ja multikulturalismiga (sammas, 477).

Iseäranis 1990ndatel sai performans uueks kriitiliseks hääleks Ida-Euroopas, Hiinas, Lõuna-Aafrikas, Kuubal ja mujal, nagu see 1960–70ndatel oli olnud Lääne-Euroopas, USAs ja Lõuna-Ameerikas (sammas, 479). Performansi kaudu on polemiseeritud nii kohaliku kui globaalse tasandi poliitilistel teemadel (sammas, 484), uuritud (sageli erineval moel vägivalla ja/või kehaga seotud) tabusid ning tegeldud fragmenteeritud, kaotatud ja muutuvate identiteetidega. Identiteedi ja keha on performansikunsti keskmesse toonud muuhulgas nn elektrooniline kultuur, ühteaegu postmodernismi ajend ja (kaas)produkt, mis nihestas arusaama indiviidist, inimesest kui jagamatust tervikust, inimkehast kui millestki asendamatust ning inimese suhtest loodusega.

Kogu meedia- ja tehnoloogiavirrvaris on tänapäeva inimesel oma kehaga äärmiselt ambivalentne suhe, lisaks religioonile ja poliitilisele võimule on keha kontrolliobjektiks patriarhaadile, meediamanipulatsioonidele, tehnoloogilistele ja meditsiinilistele vahenditele *etc.* Füüsilisest kehast selle igapäevases on saanud mitte ainult esteetiline või argine, vaid poliitiline küsimus (Berghaus 2005: 75). Performansikunstnikud ründavad kehaideeale, mis Lääne kunsti ja ühiskonna põhinarratiive ja väärtussüsteemi domineerivad, ühendavad keha lahti moraalsetest ettekirjutustest ja seavad vaataja silmitsi *päris* kehalise tegelikkusega (Stiles 2000: 489).

Performansikunst on ajalooliselt pea alati olnud poliitiline, ühel (sisulisel) või teisel (esteetilisel) moel, ning äratanud küsimusi kunsti, elu ja nendevahelise suhte olemusest,

tekitades kunstilma piire ületavat diskussiooni. Etenduskunstiliste aktsioonide eesmärgiks pole mitte igavikulise teatri kombel argipäevase ületamine, vaid ellu sekkumine (samas, 487), mäng elu reeglite järgi. Etableerumisprotsessi loomuliku osana on performansikunsti püüdlused, tehnikad ja esteetika eriti viimase 20–30 aasta jooksul põimunud eksperimentaalteatri arengutega, mõjutanud ka peavooluteatrit ning pakuvad seejuures nii teatriinstitutsioonile, teatrikunstnikele (laias tähenduses), teatrivaatajatele kui kriitikutele kõva pähkli pureda.

2. NÄHTUSE PIIRITLEMINE

Järgnevalt analüüsin presentatsiooni, metateatraalsust ja kontseptuaalsust kui tegevuskunstiliste elementidega teatri võtmeomadusi, mida võib performansikunsti ajaloo põhjal pidada omaseks performansile ja olemuslikult võõraks traditsioonilisele tekstipõhisele teatrile. Samuti käsitlen elu ja kunsti suhet performansiteatris ning analüüsin tähendusloome ja vastuvõtu eripärasid presentatsioonilisi võtteid kasutavates lavastustes. Toon näiteid viimaste aastate jooksul Eestis etendunud lavastustest, mille stseenides nimetatud jooned avalduvad. Neist mitmed ületavad mõnel moel traditsioonilisi teatri piire, seetõttu sobib neid kõige paremini nimetada etenduskunstide valda kuuluvaks.

2.1 Presentatsioon ja autentsus

Olulisim teatrit ja performanssi eristav kategooria on esitatavate ja näidatavate tegevuste, esemete, inimeste jm suhe teatrivälisesse. Traditsioonilise lääne teatri ja kogu lääne kunstikaanoni puhul on see suhe enamasti mimeetiline või representatsiooniline. Esimesel juhul on kunstiks olemise kriteeriumiks looduse jäljendamise püüe, teine mõiste on pisut avaram, kuid sedastab siiski konkreetse suhte kunstivälisega kas esindamise, asendamise või tähistamise näol (Saro jt 2014: 5). Tegevuskunstis ja tegevuskunstilise algega teatris aga toimib presentatsiooniline loogika, mille järgi pole laval esitatava eesmärk ega seega ka väärtus kunstivälise reaalsuse imiteerimises ega tähistamises, vaid esitatava või näidatava kui vahetu reaalsuse presenteerimises.

Sel puhul puudub kunstiteoses semantiline sisu ja tähendus semiootilises mõttes. Teatri puhul tähendaks see ideaalselt realiseerituna fiktsionaalse tegelase kadumist, üheseltmõistetava loo hajumist ning igasuguste metafooride, sümbolite ja viidete eitust. 20. sajandi esteetilistes teooriates käsitleti representatsiooni ja presentatsiooni kui vahendamata olemist üksteist välistavatena: esimest nähti esmajoones suurte narratiivide juurde kuuluva ja seega lugusid, maailmamõtestamist ja ühiskonda kontrolliva autoritaarse vahendina (Fischer-Lichte 2008b: 147). Performansiteatri laine 1960–70ndatel lähtus

ideest, et inimkeha on võimalik representatsioonist vabastada spontaansuse ning füüsilisele ja tajulisele keskendumise kaudu.

Representatsiooni põhiline puudus presentatsiooniga võrreldes on, et see on juba olemuslikult määratud läbikukkumisele. Nimelt väidab Sara Jane Bailes, et representeeriva funktsiooniga tegevus, ese või karakter püüab ühelt poolt võimalikult tõetruult edasi anda oma lähteobjekti, kuid teisalt seisneb juba selles püüdluses ülesande enda nurjumine (Bailes 2011: 11), kuna representeeriv subjekt läheneb küll lähteobjektile, kuid jääbki igavesti lähenema, st lähteobjekt ja representeeriv subjekt ei võrdsustu representatsiooni piires kunagi. Bailesi sõnul on selle missiooni võimatus üks põhjuseid, mis on motiveerinud teatritegijaid, sh Beckettit, Brechti ja Artaud'd otsima viise, kuidas teha teatrit teisiti.

Niisiis tegeletakse performansiteatris lisaks representatsioonile (kuna teatri elemendid pole siiski täielikult kõrvale heidetud) reaalsuse vahetu, kehalise ja materiaalse presenteerimisega. Üks võimalus selleks on vaataja mõistuse asemel kõnetada tema meeli, seejuures taotledes mitte intellektuaalset, vaid aistingulist ja emotsionaalset reaktsiooni. Kogetu muutub eelkõige meeleliseks näiteks juhul, kui pannakse proovile vaataja mõne meele taluvuspiirid, näiteks nagu Sarah Kane'i eksperimentaalsemail näidendil põhinevas lavastuses "4.48 psühhoos" (2013, lav Juhan Ulfak), kus häirivad ja agressiivsed, esteetiliselt taotluslikult üheplaanalised valguslahendused tekitavad vaatajas afektiivseid reaktsioone ja simuleerivad seeläbi emotsionaalsel ja füsioloogilisel tasandil suitsiidse inimese kogemust.

Meeltetaju kaudu erilaadse kohalolu saavutamiseks püütakse sageli ka äratada vaataja neid meeli, mis muidu teatrisaalis (ning ka igapäevaelus) passiivseks või teisejärguliseks jäävad. Näiteks Ingomar Vihmari struktuurilt ebatavaliselt avatud lavastuses "Keskea rõõmud" hullutab Janek Joost publikut etenduse jooksul valmiva värskleiva lõhnaga, Eestis viimastel aastatel pead tõstnud labürintteatri etendustele on tüüpiline viia osaleja (vrd *vaataja*) füüsilisse või muul moel meelelise kontakti erinevate sageli looduse loodud nähtuste, esemete või tekstuuridega nagu liiv, niiske muld, elujõust pakatavad kuusekasvud või haprad kirsiõied. Sellised meeltemängud on sageli vaatajale käeulatuseks, millega kutsutakse teda tegutsema ja kaaslooma ning lõhutakse etendussituatsiooni duaalne rollijaotus.

Meelelisusele pannakse rõhku ka siis, kui kasutatakse mõnd teatri tavapärast märgisüsteemi või vaataja tajumehhanismi teisiti kui tavaliselt, mõnel moel nihestatult. Näiteks algab Ene-Liis Semperi ja Tiit Ojasoo Juhan Liivi luulest lähtuv lavastus “Iga eht südamelöök” (2013) küll mõtestatud luulelugemisest, kuid lõppeb sõnadiskoga, kus Liivi fraasid kaotavad rütmilises kordamises oma tähenduslikkuse ja muutuvad eelkõige esteetilistelt tajutavateks helideks. Eri viisidel meeltele apelleerides püütakse erinevalt tekstikesksest teatrist äratada vaatajas füüsilisi ja instinktiivseid reaktsioone. Selle kaudu üritatakse teatrit ümbermõtestada ja -luua mõttekonstruktsioonidel ja narratiividel kui kirjanduslikel elementidel põhinevast kunstist kogemuspõhiseks ja seega kunstiigina enam iseseisvaks.

Huvitav näide sellest on stseen Renate Keerdi lavastuses “Pure mind” (2013), kus etendaja keerutab pea kohal raske pistikuga juhett, mis oma tiirudega seda enam publikule lähemale jõuab, mida rohkem keerutaja juhett iga ringiga järgi annab. Alates esimeses reas istujatega, nõjutavad vaatajad peagi vastavalt juhtme keerlemisrütmile oma toolides üha tagapoole, lähemalolijad püüavad kätega pead ja silmi varjata. Ise saalis istudes võib keerleva raske objekti iga tiiruga tunda südamelööki kiirenemist, avastada end juhtme lähenemisel hinge kinni hoidmast. Publikus ei tekita ohutunnet ja sellest juhitud reaktsioone mitte objekti ega tegevuse sümboolsed tähendused, vaid olukorra füüsilised ja tajulised aspektid ehk juhtme kiiresti muutuv füüsiline paiknemine ruumis, selle liikumiskiirus, heli ja muud omadused. Sellistel juhtudel muutub teatrietendus sünesteetilise taju tõttu mõistuslikust füüsiliseks, kogu keha hõlmavaks kogemuseks (Fischer-Lichte 2008a: 36). Aegruumis asetleidev sündmus liigub olemuselt enam tajulisse-ruumilisse dimensiooni, ajaline mõõde lineaarse narratiivi kujul taandub (Bailes 2011: 20).

Kui käsitleda sellist efekti taotlemaid kunstiteose fragmente, näiteks viimast “Pure mindi” näidet kujundina, s.o kunstiteoses teatud määral tervikuna määratletava elemendina, ilmneb, et tegemist on abstraktset (mitte realistlikku) laadi kujundiga, mis ei sümboliseeri ega kujuta midagi kunstivälist. Sellise mõistestiku allikaks on maalikunst, kus võib teosed jagada laias laastus kujutavateks ja abstraktseteks ehk mittekujutavateks. Viimasel juhul on kunstnik loobunud motiivi kasutamisest ning loob teoseid reaalse maailma nähtuste visuaalsest olemusest sõltumatult.

Vene tuntuim abstraktsionist Vassili Kandinsky loobus 1910ndatel motiivist seetõttu, et leidis pildi elamuslikkuse mitte motiivist tulenevat, ning järeldas, et puhta maalikunstilise naudingu loomiseks tuleb tarbetust motiivist vabaneda (Kangilaski 2014). Sama eesmärgi võib üle kanda ka abstraktse kujundi kasutamisele teatris. Motiiv või tähendus on intellektuaalne kategooria, st see hakkab mõjuma siis, kui vaataja võtab selle vastu mõistuse tasandil ehk tõlgendab seda mingil moel. Abstraktne kujund aga eeldab intellektuaalse asemel pigem emotsionaalset vastuvõttu (Epner, E. 2011) ja meeltetaju avatust.

Performansilike elementidega lavastuste kriitikas on viimastel aastatel arutletud abstraktse kujundi ning selle vastuvõtu probleemide üle teatris. Seejuures omistatakse abstraktsuse mõistele sageli pisut erinevaid tähendusi ning abstraktne kujund leiab samuti ajuti vastukäivaid iseloomustusi (nt väidab Eero Epner, et abstraktse kujundi sisuks võib olla üks kõige olulisem emotsioon (Epner, E. 2011), samas ei täida abstraktne kujund traditsiooniliselt psühholoogilist tunde väljenduslikku eesmärki, nagu annab mõista ka Luule Epner (Epner, L.).

Selle arutelu jätkamiseks tasub tähelepanu pöörata, et kujutavas kunstis eristatakse kahte liiki abstraktseid kujundeid: a) need, mis lähtuvad siiski mingist motiivist ja abstraheerivad seda, nii et see kaugeneb reaalsusest, kuid jääb siiski mingil määral reaalsusega seostatavaks; ning b) need, mis ei peegelda mingeid reaalse maailma objekte (Hahn). Niisiis on selge, et abstraktne kujund võib siiski sisaldada motiivi, sel juhul on tegu täpsustatult abstraheeritud kujundiga, kuid võib ka mitte sisaldada, mispuhul võib seda nimetada puhtaks abstraktseks kujundiks.

Eero Epner defineerib oma realistliku ja abstraktse kujundi eristust käsitlevas (ning viimase poolt kõnelevas) essees abstraktse kujundi kui millegi, mis ei tekita konflikti, ei kommenteeri, sümboliseeri ega illustreeri midagi (Epner, E. 2011). Ses kirjelduses kõneleb ta täpsemalt puhtast abstraktsusest kujundist. Abstraktse kujundi näitena toob ta aga stseeni lavastusest “Three Kingdoms” (2011, lav Sebastian Nübling), kus naine peseb end laval, riided seljas. Sel stseenil puudub küll narratiivses mõttes tegevust edasiviiv üheselt määratletav tähendus ning pesemist kui igapäevategevust on abstraheeritud kontekstist väljatõstmise ja tegevuse osade moondamisega (asjaolu, et naine on riides), kuid vaataja tunneb selles siiski ära konkreetse tegevuse, millel on väljaspool kunsti oma funktsioon ja

keeleline tähistaja. Seega tuleb seda näidet pidada mitte puhtaks abstraktseks, vaid abstraheritud kujundiks.

Õigupoolest on täielikku abstraktsust teatri kui üldjuhul mingil moel inimkeha ja/või personifitseeritud tegelasi hõlmava kunsti puhul ülepea keeruline ette kujutada. Teatud mõttes võib "Pure mindi" juhtmekeerutamise stseeni pidada puhta abstraktsuse näiteks, kuivõrd sellist tegevust üldtuntud igapäevategevuste repertuaaris ei eksisteeri ning, mis peaasi, kujund mõjub oma vahetu materiaalsusega (mida kujutava kunsti kontekstis nimetatakse esteetikaks). Piir äratuntavate igapäevategevuste hulka kuulumise ja mittekuulumise vahel on küll hägune – soovi korral võib juhtmekeerutamist mõista nt lassokäsitsemise imitatsioonina –, kuid antud juhul ei mõjuta kujundile potentsiaalselt antud tõlgendus kujundi põhilist vastuvõtumehhanismi, viimane jääb domineerima.

Siiski on teatris selle kunsti liigi olemuse tõttu täielikku (või maksimaalset võimalikku) abstraktsust ja abstraheritust ehk osalist abstraktsust keeruline täiesti selgelt eristada. Seega on taaskord tegemist pigem skaalalise väärtusega ning põhiline on teadvustada, et abstraktsuse mõiste alla mahub teatris erinevat tüüpi kujundeid. Puhtale abstraktsele kujundile jõuavad etenduskunstide vallas kõige lähemale abstraktne tants, mille puhul ei väljenda koreograafia mingit karakterit, lugu, sümbolilist sisu ega tundeid ehk mitte midagi peale liikumise enda (Naranjo Rico), ning osa tehnoloogilist teatrit.

Abstraktse kujundi teistest omadustest ehk seostest kontseptuaalsuse ja tähendusega alapeatükis 2.3.

Performansilikul moel teatris presentatsioonilisi võtteid kasutavate teatritegijate loomingust ja väljaütlemistest kumab sageli (kui mitte ei hoova) ihalus lausa fetišeeritud aususe, autentsuse järele. Võib eeldada, et siin ei peeta silmas pelgalt tõsist ja kompromissitut suhtumist näitlejatöösse (kuigi ilmselt ka seda muuhulgas), pigem otsitakse taga midagi, mis on medialiseeritud ja postmodernistlikus simulaakrumimaailmas kaotsi läinud – ehedat kontakti reaalsusega, mis oleks vääramatult päris, mitte ühtäkki illusoorseks osutuv või klahvivajutusega minemapühitav.

Eero Epner annab mõista, et abstraktse kujundi väärtus ja põhjus seisneb selge tähenduse asemel ergastatud kohalolus, mida ei peaks hägustama etendaja kavatsus edastada sõnumit või lahutada meelt ega vaataja tõlgendusprotsessis loodud mõttetaset. Kasutades Milan

Kundera väljendit, ütleb Epner, et abstraktses kujundis peitub “elu äkktiheiduse ilu” (Epner, E. 2011). Võõrandumistunne, mille vastu autentsusetaotlusega minnakse, on küll psühholoogilis-sotsioloogiline fenomen, kuid keha on siiski see, mis on inimese ülimaks kontaktiks reaalsusega, seetõttu on loogiline, et ka performansikunstis ja -teatris otsitakse tõelist kohalolu (sageli alasti) keha, selle liikumise, mõjutamise ja muu kehalise väljenduse kaudu. Kuna keha on kohalolu *locus* ja võrdkuju (Fischer-Lichte 2008b: 147), manifesteeruvad selle rõhutamise püüdlused presentatsioonilistes võtetes.

Performansikunsti üks alaliik on kehakunst, mille loojad kaotavad täielikult piiri enda ja oma kunsti vahel, tehes oma kehast korraga nii keskse kunstiobjekti kui -subjekti. Nagu iga kunstiobjekt, saab keha mõnel moel manipuleeritud ning kui taotluseks on autentse kohalolukogemuse esilekutsumine kunstnikus ja intensiivselt keskendatud vastuvõtuseisund vaatajates, on üks võimalus panna kõigi osalejate taluvuspiirid proovile etendaja keha (enese)vigastamise või kurnamise kaudu.

Ivar Põllu lavastuses “Mikiveri tagi” (2014), võtab näitleja Peeter Sauter kätte ja teeb publiku silme all viiskümmend kätekõverdust. Ses lavastuses jääb tõsielulisuse määr publiku jaoks niigi üsna mõistatuslikuks ning piir näitleja ja tegelase vahel on nii olematu, kui teatrilaval olla saab, selle stseeni arenedes aga nihkuvad kõik ruumisviibijad kollektiivselt kunsti raamist veel enam välja (taaskord – nii palju kui see teatris võimalik on), pärisellu. Sauteri, koguka ja ilmselt mitte kõige treenitumas vormis mehe jõupingutusi on publikul (kes muuseas istub väga lähedal) lausa füüsiliselt ebamugav vaadata: mehe käed värisuvad, ta hingeldab raskelt, laubalt tilgub higi. Vaatajad loendavad innustavalt kaasa, empaatilisem publikuliige hoiab hinge kinni ja kõik mõtlevad: kas teeb lõpuni või ei tee?

Tähelepanu keskpunktis on Peeter Sauteri keha, selle tegevus, omadused ja reaktsioonid, mitte fiktiivne tegelane ega näitleja keha kui tähenduse kandja. Näitleja paneb oma keha ebamugavasse olukorda, saab seeläbi ise oma kehast erakordselt teadlikuks ning on oma keha kontrollimatutes reaktsioonides (käteväärin, hingeldamine jms) kohal vahetumalt kui ükski sisseelamisega esilekutsutud tegelasena sooritatud žest seda lubaks. Mart Kangro, teatriliiikide vaheliselt tegutsev koreograaf ja lavastaja, kelle töodes ja väljaütlemistes on paljudi performansiteatril omast, on öelnud, et eeskätt on ta laval ikkagi tema ise (Kangro 2003). See kõlab küll aprioorse tõena, samuti nagu on igasugune teater olemuselt “siin ja

praegu”, kuid performansiteatri üheks tunnusjooneks ongi viia teatud etenduskunsti omadusi ekstreemsuseni, samas klassikalisest teatraalsusest kaugenedes.

Nii “Pure mindi” kui “Mikiveri tagi” näide demonstreerivad ilmekalt kehalise koosviibimise olulisust tegevuskunstilise alge toimimiseks. Ka teatri kõige skemaatilisemasse definitsiooni on vaataja ja etendaja koosviibimine sissekirjutatud, kuid sellised määratlused tähtsustavad nägemistaju üle teiste tajude ning osalejatevahelise energia aspektide. Juhtmekeerutamisstseen ei tekita samasugust ohutunnet, kui selle toimumist jälgida ekraani vahendusel. Samuti jääb Sauteri jõupingutusi videost jälgija jaoks toimuv üheplaaniisemaks, kuna eemalviibijana ei toimu tema positsioonis selle stseeniga mingit muutust.

Saalisistuja jaoks aga toimub väike nihe tema kui sündmuses osaleja identiteedis: äkitselt on kerkinud küsimus, kas tema kui vaataja peaks kuidagi aktiivselt reageerima. Sauter lubas vaatajatele teha kätekõverdusi viiskümmend, sellega seadis ta teatud mõttes võimu endast väljapoole: temal poleks justkui enam õigust lubadust tagasi võtta, selle täitmisest saab teda vabastada vaid armulik publik. Vaataja näeb, et mehel on tõesti raske oma lohmakavõitu keha põrandast lahti lükata, tal hakkab võib-olla näitlejast kahju ja samuti pisut hirm, kas Sauter ikka jaksab ja endale liiga ei tee. Seega mõtiskleb vaataja tõenäoliselt kasvõi põgusalt oma positsiooni üle selles situatsioonis ning tajub mõnevõrra oma agentsust (mis võib väljenduda ka nt valjuhäälses numbrite kaasalugemises).

Õigusemõistmisel kehtib põhimõte, et olukorrast teadlik, kuid passiivne pealtvaataja on tegelikult teo kaasosaline. Just seda soovivad etendajad rõhutada, pannes publiku tundma oma positsiooni, tegelikku võimu ja võimalusi. Tegevuskunstilise inspiratsiooniga etenduskunstnikke paelub idee ülimast kohalolust, nende loomingul kohal hõljub idee, ideaal olla veel enam kohal kui olevik ise, *more present than “the” present* (Bailes 2011: 12), olla kohal füüsiliselt, kehaliselt, ka emotsionaalselt ning seda kohalolu vastastikku mõjutada. Seega, performansiteater püüab küll eirata mõningaid traditsioonilise teatri väärtuskriteeriume, kuid valideerib end seejuures siiski läbi teatud ideaali – uut tüüpi elulisuse.

Renate Keerd läheb koos Maria Ibarretxega loodud pöörases tantsulavastuses “Pink Flamingos, Crazy Horses” (2014) lõpuni sellega, millele “Mikiveri tagis” viidatakse.

Mängu nime all saavad lõhutud vaataja personaalset ruumi piiravad sotsiaalsed ja psühholoogilised barjäärid ning selles seisnebki performansiteatri efekti iva – sulandada elu ja kunsti toimimisloogikad. Mis leiab aset kunsti raamides, on kehtiv ja mõjuv (ehk mõjuga) ka elus. Elu ja kunsti suhtest performansiteatris lähemalt alapeatükis 2.2.

Ihas autentsuse ja tõelise inimestevahelise kontakti järele on ühelt poolt loogiline ja performansikunsti ajaloo mõttes põhjendatud näha vastureaktsiooni reaalsuse üha suuremale vahendatusele ja pinnapealsele meelelahutuslikkusele, mis meedias ja osas kunstist domineerib ning mis loomingu kapitalistlikuks objektiks ja instrumendiks ehk kaubaks muudab. Siin on oluline nüanss, et kapitalistlik meelelahutusmaailm rajaneb nõudlusel ja selle tekitamisel ning naudingul ehk sõltuvusel, mida omakorda toetab, toidab ja väljendab “ela hetkes” mentaliteet.

Mööduva hetke tõeline tunnetamine aga on ka üks autentsuseihaluse keskseid ideid. Seega võib spekuloida, et performansi ja performansiteatri intensiivsel kohalolul on oht saada samuti vaid eneseküllast surnud ringi käigushoidvaks sõltuvusaineks, “hingeravimiks, mis ei unune iial, kui oled seda kord proovinud” (Artaud 1975: 73). Mõnuaine joovastav mõju pruukijale (etendajale, aga ehk isegi enam vaatajale) aga järk-järgult väheneb, ühel hetkel sellest enam elamuseks ei piisa. Siis tuleb lahendada küsimus, kas sellest autentsusest on veel võimalik kuhugi edasi minna.

2.2 Elu × kunst ja metateatraalsus

Eelkirjeldatud stseenid demonstreerisid, kuidas tuuakse performansiteatris etendussündmusse traditsioonilisele teatrile võõraid elemente, mis loovad osalejate jaoks kunsti tavapäraselt suletud raamistikust väljaulatuva efekti. Kuigi tavavaataja kogebki esimestel kordadel sellelaadset teatrit vaadates põhiliselt neid uudseid elemente ja mõtestab neid tõenäoliselt võõra sissetoomisena, võib seda protsessi vaadata ka vastupidi ehk kui kunstimarkerite eemaldamist traditsiooniliselt tugevalt struktureeritud kunstivormist. Nende markeritena võib nimetada korrastatud kõnet ja dialoogi, nauditavat ja väljapeetud ettekannet (Saro 2014: 63), aristotellikku näidendiülesehitust järgivat

struktuuri ning ka lava ja saali binaarset jaotust – ühesõnaga kõike, mis viitab tegijate professionaalsusele ja kunstiteose väärtuse määratlemisele läbi tunnustatud meisterlikkuse prisma.

Performansiteatri tehnikate mõjul hägustub eraldusjoon (mis ongi ehk pigem kunstlikult loodud ja liigrangelt omaksvõetud mõttekonstruktsioon) kunsti ja elu vahel pea olematuks. Seda protsessi ilmestab lakooniliselt hästi matemaatiline sümboolika – elu \gg kunst – mis kujutab mainitud piiri läbitavust mõlemas suunas (Saro 2014: 57) ning nende kahe kategooria üksteisesse suubumist. Selles kahe pooluse vahel tekkivas aineringes saab reaaleluline aines nii tahtlikult kui tahtmata kunsti osaks ja kunst omakorda mõjutab osalejate ja vastuvõtjate tõlgenduste ning re/aktsioonide kaudu reaalsust (Saro 2014: 57).

Kuivõrd kunst leiab alati aset elu sees, toimuvad sellised protsessid tegelikult mingil määral mistahes voolulist või stiililist kaanonit järgiva kunsti puhul, olgugi et lihtsustatud mudeli huvides võib selle asjaolu vaikimisi kõrvale jätta. Performansiteatri eripära aga on selles, et elu ja kunsti ühisosa on nii etendusele eelnevalt ja järgnevalt (pidades silmas nt tugevat ühiskondlikku vastukaja ja reaalse ühiskondlike, õiguslike vm tagajärgedega performansse, nt Pussy Rioti ülesastumine õigeusu katedraalis Moskvas) kui ka etenduse käigus eriti tugevalt rõhutatud. Ka realismi võib pidada elu ja kunsti vahelise dihhotoomia ületamise püüdeks (Saro 2014: 59), nagu ka performansiteatrit, kuid performanss ja performansiteater oma presentatsiooniliste võtetega viskavadki realismile just selle püüdluse saavutamast nina peale.

Esmapilgul võib tunduda, et performansilik kunst püüab lihtsalt teiste vahenditega saavutada sama tuntud realismile omast eesmärgi, kuid seda taotlust võib mõista ka nii, et performansiteater pigem juhib tähelepanu realismi eesmärgipüsitusale suunale. Realism (ja eriti naturalism) küll püüab saavutada ülimat ja täiuslikemat lähedust eluga, kujutada elu nagu see on, kuid teeb seda teatris paradoksaalselt siiski enamasti rangeid kunstimarkereid rakendades. Performansiteater aga ei püüdle eluks (või eluga samaks) saamise poole nagu seda teeb representatsioon, pigem juhib tähelepanu varemkirjeldatud asjaolule, et kunst ja selle sünniprotsess ongi tingimatult elu osa, ellu kuuluv, elust täielikult eristamatu.

Seega pole performansiteatri eesmärk mitte jäljendada elu sellise täiuslikkuseni, et muutubki eluks, vaid osundada kunsti ja elu ühisosale, mis on juba paratamatult olemas ning mida tuleb vaid ära kasutada. Siin on samuti üks representatsioonilise teatri ja selle performansilikke võtteid kasutava teatri erinevus: kui representatsiooniline kunst suudaks täielikult täita oma eesmärgi, siis sellest momendist seda kunsti poleks, seega on realistlik kunst mõnes mõttes iseenda suurim vaenlane. Performansiteatril aga õnnestub sel moel representatsiooni igavest läbikukkumist vältida, kuna tal pole selles mõttes ideaali, mida jahtida. Autentsusetaotlus erineb representatsiooni taotlusest selle poolest, et sellega ei püüta olla keegi (teine) ühes reaalsuses, vaid üritatakse olla ise, tajuda ja tunda iseendaks olemist läbi oma keha. Ja iseendaks olla on ju enam kui võimalik, kas mitte?

Richard Schechner toob välja etendaja paradoksaalse seisundi topeltheitusega: ta pole laval illusioonitehnikate tõttu küll iseendana (*not herself*), aga reaalsuse vältimatuse tõttu ka mitte mitte iseendana (*not not herself*) (Carlson 2004b: 49). Realistlik teater tahab vaatajat uskuma panna, et näitleja on mitte tema ise, vaid fiktiivne, representeeritud tegelane, performansiteater aga rõhutab just seda paradoksaalsust, kasutades nii realistlikkusse teatrikaanonisse kuuluvaid ehk illusionistlikke kui tegevuskunstist pärinevaid ehk esitavaid võtteid. Seepärast võib seda heterogeenset teatrilaadi nimetada re/presenteerivaks (Saro 2014: 61).

“Mikiveri tagi” on ehe näide näitleja ambivalentsest situatsioonist: laval on Peeter Sauter ja Ülo Vihma, kõnelemas-olemas “iseendana”, meenutamas killukest Eesti teatriajalugu, aga ometi etendamiseks loodud, ettevalmistatud dialoogis ja situatsioonis. Või stseen NO99 lavastuses “Iga eht südamelöök” (2013, lav Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo), kus ühine lauakatmine kulmineerub Marika Vaariku pühalik-katartiliseks õnnitlustseremooniaks: taustaks mängib südantlõhestav “Lacrimosa”, õnnitletu on sügavalt liigutatud ega tea, kumba kahest äärmuslikust emotsioonist valida, kas rõõmsat või kurba. Umbes-täpselt nii võisid kolleegid Vaarikut teatris õnnitleda Valgetähe 4. klassi teenetemärgi pälvimise puhul vaid mõni aeg enne lavastuse esietendust.

Elu ja kunsti piirimail ehk tegelikult sujuvalt mõlemas süsteemis toimivad labürintteatriühenduse G9 etenduslikud teekonnad, kus mõeldakse etendajate ja osalejate koostöös linna- või muu tavapärane ruum argitähendustest avaramaks, mänguliseks. Iseäranis nende Tartu kesklinnas toimivas “Mõtteaineses” (2014, Tartu Uus Teater) saab

osaleja lisaks kamuflaažiks mõeldud 90ndate stiilis päikseprillidele ette ka maagilised okulaarid, mis tõstavad argiümbrusest esile senimärkamatud detailid ning ärgitavad kujutlusvõimet looma kummalisi seoseid. Selle tulemusel hakkab osaleja ka enda olekut etendusprotsessis tajuma n-ö topelteksistentsina ning nagu “Mikiveri tagi” stseeni puhul, tekib küsimus, kas käituda elu või mängu reeglite järgi.

Paljud antropoloogid peavad etendussituatsioonis lisaks etendajate tegevusele vähemalt sama oluliseks etenduse konteksti ehk raamimist, markeeringut, mis võimaldab kultuuris etendust mänguna tajuda (Carlson 2004a: 15). Gregory Batesoni väitel on mängu eksisteerimise eelduseks mängivate organismide võime metatasandil suhelda ehk anda üksteisele teada, et mänguna toimuv erineb mingil määral mänguvälisest elust ja seda ei tule samavõrra tõsiselt võtta. Metasuhtluse kaudu tuleb samuti selgeks teha, mis mängu alla kuulub ja mis mitte. (Bateson 1972: 179) “Mõtteaineses” satub osaleja segadusse elu ja kunsti vahelise piiri hägususest nii füüsilises ruumis kui inimeste vahel ning see ongi taotluslik osa kogemusest, etendajad on meelega jätnud ära osa sellest kohustuslikust metakommunikatsioonist, mille vahendeiks klassikalise teatri ruumi- ja muud lahendused on.

Nii “Mõtteaineses”, lavastuse “Iga eht südamelööök” Marika Vaariku stseenis kui performansiteatris üldiselt juhitakse niisiis sageli tähelepanu nii teatri elulisusele (ehk eluks, mitte elu moodi olemisele) kui elu teatraalsusele. Reegleidkehtestava metakommunikatsiooni asemel leiab aset enesekohane suhtlus, mis sageli küsib, kuid ei anna vastuseid. Näib, nagu ei suudaks etendus ise meenutada omaenda tegemise reegleid (Bailes 2011: 97). Selline metatasand võib ilmnedagi enam või vähem varjatult, kuid sisaldab enamasti mingil moel elu ja kunsti (konstureeritud) piirjoone ületamist, sageli otsese publikuga suhtlemise ja/või nende kaasamise näol.

Von Krahli koosloomelises lavastuses “Budapest” (2015) on mänguruumiks kohvikuinterjäär, millele vastavalt on publik seatud istuma ringikujuliste laudade taha, seltskondadesse üheks veiniõhtuks. Etendajad imbuvad ruumi märkamatu ja pelglikult oma palet varjates. Kui on jõutud juba veidi teineteisega harjuda, on Juhan Ulfsak leidnud koha ühe laua ääres. Ruumi täidab äraootav vaikus. Ühtäkki küsib Ulfsak (kel samuti puudub etenduses tervikuna äratuntav või nimetatud tegelaskuju, mille abil *mitte iseenda* efekti taotleda) umbes nii: “Ei tea, kas neid... võileibu seal võib ise võtta või...?” Puhkev

naer leevendab tekkinud pinevuse, muuhulgas saab repliik ja kogu stseen sooja vastuvõtu osaliseks seetõttu, et huumor luuakse igamehele tuttava ebamugava olukorra pealt (võte, mis eriti püstijalakomöödias kasutust leiab).

Lisaks aga on tegu metateatraalse küsimusepüstitusega, range kunstilise raami ja metakommunikatsiooni puudumise poolt segadusse aetud teatrivaataja situatsiooni ilmsikstoomisega. Etendusel, mille struktuur on vaatajale muutmiseks ja kaasamängimiseks avatud, hakkab publikuliikmeis tööle ühiskonna üheks alustalaks olev konformistlik mentaliteet ning inimest valdavad küsimused selle kohta, mida temalt oodatakse, kuidas oleks õige käituda ja mida öelda, ning hirm valesti tegemise ja seeläbi äkki kogu etenduse ärarikkumise ees.

Teater ise on teatrile aineseks olnud mitmeid aegu, aga seda pigem tegevuskeskkonna ja -liinide mõttes ning narratiivse loo raames. Sellised metamängud ja -teemad, mis teatritegemist, teatrisituatsiooni ja eri agentide positsioone selles sügavuti uurivad, on aga eriti iseloomulikud performansilike elementidega presentatsioonilisele teatrile. Eesti viimaste aastate teatrist võib siia alla lisaks varem näiteks toodutele liigitada veel mitmed Mart Kangro, samuti NO99 ja Von Krahli lavastused ning mõned Tartu Uue Teatri omadki (nt Urmas Vadi “Peeter Volkonski viimane suudlus” (2010) ja Ingomar Vihmari “Keskea rõõmud” (2013)). (Nimekiri on avatud ja teatud määral kindlasti subjektiivsete interpretatsioonide põhine.)

Neis lavastustes ilmneb performansiteatri autoreferentsiaalsus ehk eneseviitelisus mitmel tasandil: esiteks abstraheeritud kujundites, mis esitavad iseennast, ning teiseks üldisemas metateatraalsuses. Kunstifilosoof Arthur C. Danto (2000) näeb nende kahe tasandi vahel seost: presentatsiooniline ehk abstraktne kunst, mis millelegi kunstivälisele ei viita, on millegi kohta olemise ja kunsti enda kohta. Danto järgi on igasugune kunstiteos erinevalt tavalisest asjast kavatsusliku kommunikatsiooni instrument, st sellega tahetakse edastada mingit laadi teadmist. Abstraktse kunsti puhul on kommunikeeritavaks infoks kunstiteos ise oma materiaalses vm olemuses, aga Danto järgi sellega kaasnevalt ka sõnum sellest, et see kunstiteos on puhas värv või selline näitleja tehtud liigutus vms (Danto 2000). Järelikult on ka abstrakse kunsti puhul tegemist mingit laadi kavatsusliku sõnumiga, mis vähemalt esmapilgul sarnaneb omadustelt väga sellega, mida harilikult nimetame tähenduseks.

2.3 Kontseptuaalsus, tähendus ja vastuvõtt

Tähendust on sõnana, ilmselt realismi ja kirjakultuuri kauaaegse domineerimise tõttu enamasti seostatud semiootilise protsessiga. Mõistame seda ka väljaspool kirjandusmaailma analoogselt sõna kui lingvistilise elemendi tähendusega, mis hõlmab tähistatavat (kunsti kontekstis kunstivälist) ja tähistamisseost. Presentatsioonilistele võtetele ja vähemalt puhtale abstraktsele kujundile aga on iseloomulik olla enesekohane ehk mitte midagi kujutada, sümboliseerida ega kommenteerida. Ometi kasutatakse nii (teatud laadi) performansi kui performansiteatri iseloomustamiseks sageli sõna *kontseptuaalne* (teatri puhul märgitakse sellega sageli midagi narratiivile ja muudele teatrikonventsioonidele vastanduvat, pikemalt ehk sõna tähenduse üle mõtlemata, sarnaselt abstraktsuse mõistega).

Kontseptuaalsus aga tähistab oma olemuselt ideed (kontseptualismiks ehk ideekunstiks kutsutakse kunstivoolu, mis väärtustab ideed, teose mõtet enam teose objektilisest või muust realiseeritud kujust). Seega võib väita, et tegelikult on igasugune teose loomist juhtiv mõte või taotlus (või nende kogum) kontseptsioon, mis Danto terminoloogiasse tõlkides ongi see kommunikatsiooni kavatsus. Kontseptuaalseks ehk kontseptsiooni omavaks võib seega rangelt võttes pidada iga kunstiteost: nii realistlikus stiilis stseeni Tšehhovi “Onu Vanjast” kui Kandinsky või Mondriani abstraktseid maale. Kandinsky puhul näiteks võib kontseptsiooniks pidadagi põhimõttelist loobumist motiivist, Mondriani hilisemate puhtalt abstraktsete maalide puhul neid universaalseid seaduspärasid, millega kooskõlas ta vaid vertikaalseid ja horisontaalseid jooni kasutada valis.

Aga kui kõik on kontseptuaalne, siis pole miski kontseptuaalne, nii et sellele sõnale tähenduse andmiseks võib lähtuda aastatesse 1966–1972 periodiseeritud kontseptuaalse kunsti liikumisest, mis kuulutas kunsti põhimõttelise taotluse ja idee tähtsamaks kui teose ehk selle realiseerimise enda. See tähendab, et kontseptuaalse kunsti puhul on idee ise mõjuv ka ilma kunstiteose materiaalse või ka tajulise (esimene kuulub tegelikult viimase hulka) teostuseta. Siin aga tekib taas vastuolu: nimelt on presentatsiooni eemärk eelkõige just pakkuda vahetut tajulist kogemust ja mitte intellektuaalset “pähkli” ja tõlgendamisväljakutset.

Seega, kokkuvõtlikult: performansiteatri võtete ja taotluste (ja nende kirjelduste) uurimisel ilmnevad vastuolud tähenduste ja seoste vahel, mida oleme harjunud omistama mõistetele nagu abstraktsioon, tähendus ja kontseptuaalsus. Nende vastukäivuste teoreetiline lahendamine aitab mõista performansiteatri ja presentatsiooni teatris toimimise eripärasid.

Esmalt tuleb vaatluse alla võtta kontseptuaalsuse mõiste. Nagu on öelnud kunstiteadlane Anneli Porri: kunst ongi kontseptuaalne nähtus (Porri 2015). Seega ei saa kontseptuaalseks olemine teatris ei tajulisust välistada ega sellega vastuollu minna. Vastupidi, vaataja meeltel mängiv stseen võib olla, õigemini ongi samuti kontseptsiooniväljendav, olgu selleks kontseptsiooniks siis soov avardada teatrikogemuse tähendust ja võimalusi, meenutada virtuaalmaailma elanikule päris füüsiliste tundmuste vahetut ilu, kutsuda tajuas esile sünesteetilist, totaalset kogemust mingist ruumist või olukorrast või juhtida tähelepanu elu ja kunsti ühisosale. Siin tuleb mängu teine segadusttekitanud mõiste – abstraktsus.

Lisaks puhtale abstraktsusele ja abstrahheeritud kujundile võib abstraktsus ilmnedagi veel kolmandal moel: sageli kasutatakse seda iseloomustamiseks mingit konkreetsete juhtumite vms põhjal loodud üldistatud struktuuri, mudelit või ideed, millel puudub konkreetne vaste füüsilises ja mentaalses reaalsuses. Abstraktsuse näidetena tuuakse sõnaraamatutes näiteks armastust, ausust ja ka luulet (vastandina konkreetsele mõistele *luuletus*). Seega võib kontseptuaalsuse ja abstraktsuse teatud tähendusi põhimõtteliselt sünonüümseteks pidada, ehk vaid selle vahega, et abstraktseks nimetatakse sagedamini ühe sõnaga kirjeldatavaid ideid, kontseptuaalsus aga kirjeldab tihemini mingit mitte nii üldnimena tuntud ideed, kuid see eristus pole absoluutne. Näiteks abstraktses kujundis peituvat elu äkktiheiduse ilu võib nimetada nii abstraktsiooniks kui kontseptuaalseks ideeks (ingl k *concept*).

Eesti keele seletav sõnaraamat seob sõna *tähendus* mõistetega *sisu*, *sõnum* ja *mõte*. Siit järeldub, et ka eelnevalt kirjeldatud kontseptuaalseid ideid võib tegelikult pidada tähendusteks. Erinevus realistlikust kujundist seisneb vaid selles, et kui viimase puhul on põhiküsimuseks *mida* (*see kujutab*), siis abstraktse kujundi puhul *miks* ja *kuidas* (*see on*). Seega ei pruugi tähendust teatris (ja kunstis laiemalt) mõista vaid semiootilise märgi tasandil, performansiteatri elementide ja nende toimemehhanismide mõistmiseks on mõttekas tähenduse kui sellise sisu laiendada, nii et see hõlmab ka kontseptuaalseid ja abstraktseid ideid. Vastasel juhul jäämegi performansiteatrit kirjeldama vastuoluliste

sõnastustega, mis takistavad nii teatriteaduslikku arutelu kui jätavad päevalehekriitikas tavalugejale mulje performansiteatrist kui mingist müstilisest valitud seltskonnale mõistetavast nähtusest.

Omal moel võivad ka abstraktsed kujundid niisiis midagi tähendada, viidates millegi konkreetse asemel millelegi abstraktsele (selle sõna kui üldistava mudeli või idee tähenduses). Seejuures aga, kuna tegemist pole mingis diskursuses selgelt fikseeritud märkidega ning publik ei pruugi olla sellise tähenduse võimalikkusest teadlik, ei ole vaatajalt selle tähenduse leidmine eeldatud. Performansilike elementidega teatri tegijad rõhutavad sageli vastupidi, et etendust ei tuleks interpreteerida, vaid meelte ja empaatiaga kogeda. Ka laiendatud mõttes tähenduse äratundmine aga (on see vaatajalt oodatud või mitte) on vältimatult intellektuaalne, vaimne protsess. Nende kahe vastuvõtumehhanismi ühendamine toimub presentatsiooniliste võtete puhul kahe tajutasandi vaheldumise kaudu.

20. sajandi esimese poole avangardistide tegevuse ühes aluseks oli objekti või efekti tajulise kogemise (ehk materiaalsuse) ja mõttetööga toimuva tähenduseomistamise (ehk semiootilisuse) binaarne vastandamine. Abstraktsetes või abstrahheeritud kujundites ilmnev eneseviitelisus aga lõhub selle dihhotoomse illusiooni. (Fischer-Lichte 2008b: 142) Inimene kui simultaanselt toimivate tajuliste ja vaimsete protsesside tervik võtab laval nähtavat alati vastu mitte ainult representatsiooni ega presentatsiooni, vaid vaheldumisi mõlema reeglite järgi. Kuigi see leiab aset ka realistlikus-psühholoogilises teatrietenduses, kasutab eriti performansiteater seda efekti ära, juhtimaks tähelepanu elu ja kunsti ühisosale (nagu kirjeldatud alapeatükis 2.2). Tegu on sama loogika ja mehhanismiga, mida võib iseloomustada Schechneri moel etendaja paradoksaalse seisundiga või re/presentatsiooni terminiga, siin vaid teatripubliku vaatepunktist.

Performatiivsed ja muud traditsioonilist narratiivset struktuuri lõhkuvad tehnikad ühendavad teatrietenduse elemendid (stseenid, tegelased jm) lahti omavahelistest tegevustikust ja psühholoogiast lähtuvatest põhjuslikest seostest, nii et need elemendid esinevad isoleeritult, desemantiseerituna. Sellest hoolimata aga tekitavad need vaatajaskogemas assotsiatsioone, mõtteid, tundeid ning äratavad mälestusi (Fischer-Lichte 2008b: 140), mis kas koonduvad mingiks subjektiivseks ideeks vastuseks küsimusele *miks see on* või mitte, kuid ka viimasel juhul kaasloovad paratamatult sisu ehk tähendust nähtulekoetule. Assotsiatiivse tähendusloome eripära seisneb selles, et kuigi seda mõjutavad ka

interpersonaalsed, ühiskondlikud koodid ja tähendused, lähtub see suuremas osas kogeja subjektiivsest kogemuste ja seoste hulgast ning toimub ahelreaktsioonina (st genereerib uusi seoseid juurde varasemate põhjal), mistõttu on see raskesti etteennustatav ja kaootiline, kogejal endal puudub selle üle kontroll (Fischer-Lichte 2008b: 146, 150) ja ka enamasti täielik mõistmine assotsiatsioonide loogikast.

Neil põhjustel (ning ka seetõttu, et assotsiatsioonid avalduvad mitte ainult selgete mõtete, vaid ka tunnete ja emotsioonidena) ei ole sellised assotsiatiivsed seosed (ehk tähendused!) kergelt, loomulikult ja ammendavalt keelesüsteemides väljendatavad, selleks oleks vaja eraldi tõlkeprotsessi, mis aga paratamatult toob kaasa suuremaid või vähemaid kadumaminekuid infos. Seega, performansiteatri puhul on oluline mõista, et keel pole tähenduse ja selle väljendamise A ja O, pigem on tähendus fenomen, mis ühendab inimese taju- ja mõtteprotsesside erinevaid aspekte (ning sealjuures võib vältida keelelist tasandit).

Lisaks nõuab sellist laadi tähenduse puhul märkimist asjaolu, et tähendus pole siin etendajate poolt kehtestatud (Fischer-Lichte 2008b: 139), vaid on realistlikust representeerivast teatrist enam vaatajate-osalejate poolt subjektiivselt loodud (ja sellisena etendajate poolt taotletudki). Seetõttu pole siin (erinevalt kohati levinud arvamusest) tegemist seosetu kujundikogumi tähenduse äraarvamise ja seeläbi enda erudeerituse demonstreerimise mänguga, vaid etendajate poolt vaatajale pakutud võimalusega esiteks tajuda maailma selle vahetuses ning teiseks luua seda maailma uute ja oma ootamatuses ja seletamatuses loominguliste tähendusseoste kaudu.

Nende kahe tegevuse vältimatut vaheldumist vastuvõtuprotsessis nimetab Erika Fischer-Lichte multistabiilseks tajuks (*perceptual multistability*). Selle käigus vahetavad tajuline ja assotsiatiivne tasand pidevalt domineerivat positsiooni: assotsiatiivset protsessi katkestavad alataja tajulised tõsiasjad, mis aga pakuvad samaaegselt uut materjali seoste loomiseks. Lisaks, selline vaheldumine muudab nähtavaks tajuprotsessi iseeneses, nii et vaataja-kogeja hakkab protsessi teadlikult tajuma (näiteks “Mikiveri tagi” stseenis). (Fischer-Lichte 2008b: 149-150) Seeläbi avarduvad assotsiatiivsed tähendustekkevõimalused veelgi ja ilmneb performansiteatrile omane metateatraalsus.

Hetk, mil kirjeldatud vaheldumine ja seeläbi tajuprotsess vaatajale ilmsiks saab, viib tasakaalust välja vaataja enesetunnetuse etendusolukorras (Fischer-Lichte 2008b: 148).

Vaataja kogeb teatud piiripealset, liminaalset seisundit (samas), kerkib üles varemmainitud elu või kunsti reeglite järgi toimimise küsimus ning võimalik, et see saabki kunstikogemuse põhiliseks sisuks, sest on oma hoomamatuses ehk kõige intrigeerivam aspekt etenduses toimuvast. (Muuseas, kui see juhtub, on tõenäoline, et see on kooskõlas ka etendajatepoolse taotluse ehk kontseptsiooniga, kuid see kooskõla pole vaataja jaoks teatrikogemuse väärtust mõjutav asjaolu.) Kuna aga suuremas osas realistliku representatsioonilise teatri kogemusega vaataja mõistab tähendust teatris kui semiootilist kategooriat, võib igasugune mitteamusaamine (nii küsimuse *mida kujutab* kui *miks ja kuidas on* mõttes) mõjuda frustrerivalt.

Üks võimalus sellest ebameeldivast tundest vabanemiseks oleks ise elu ja kunsti vahel selge valik langetada. Etendajate tegevus ning etenduse ülesehitus ja omadused aga ei lase kunstiteost vaid kunstina tajuda, toimuva päris eluna tunnistamine (näiteks hingeldava Sauteri pingutuste katkestamine või juhett keerutava etendaja peatamine) aga nõuaks vaatajalt erakordselt suurt otsustavust ja aktiivsust. Veelgi enam, isegi kui vaataja otsustaks sekkuda, ei lahendaks see tegelikult liminaalset situatsiooni dihhotoomia ennistamisega, vaid looks pigem uue sideme elu ja kunsti vahel (Fischer-Lichte 2008b: 158).

Niisiis on vaataja ainsaks võimaluseks ses olukorras toimetulemiseks lahti lasta ebamugavuse allikaks olevatest eelarvamustest (selle sõna otseses, mitte tingimata negatiivses tähenduses) teatri, tähenduse ja etenduskogemuse väärtuse kohta. See võib toimuda nii teadvustatud, refleksiivsel ja n-ö mõistuse poolt juhitud moel kui läbi mõjusa teatrikogemuse, ahhaa-elamusega või märkamatu. Säärasele lähenemisviisi muutusele püüab üles kutsuda Taavi Eelmaa oma “Eesti kaasaegse teatri aabitsa” nimelistes blogisissekannetes, millest ühes kujundlikemas ütleb ta: “Ära proovi hobust “mõista”, pole vaja, hobune on ratsutamiseks.” (Eelmaa 2014) Eelmaa oponeerib sellega kriitikute ja teatrivaatajate (eeldatud) meeleheitlikule kombele otsida ja genereerida teatrikogemusele keelelisi ekvivalente ehk tähendusi kitsas semiootilises mõttes.

Ta kutsub üles “nautima intuitiivse vaatlemise ootamatuid lainepööriseid” (Eelmaa 2014), mis iseenesest ongi performansiteatri kreedo ja kannab mõtet, et tajuline ja empaatiline kogemus pole intellektuaalselt tõlgendatust kuidagi vähemväärtuslik. Samas ei tohiks seepärast lugejale-teatrikülastajale tähendust abstraktse kujundi, presentatsiooniliste võtete ja performansiteatri puhul ülepea eitada ja keelata. Sageli rõhutatakse, et abstraktne kujund

ei püüa midagi tähendada ega vaja interpretatsiooni, kuid selline põgus seletus võib jätta lugejale mulje, nagu oleks ta abstraktsest kujundist lähtuvalt mingeid assotsiatsioone ja mõtteid avastades millestki (taaskord) valesti aru saanud.

Miks panna teatrivaatajale performansiteatris pahaks küsimist nähtu tähenduse järele? Vastupidi, kuna abstraktne kujund “otsib seoseid, kuid ei manifesteeri neid” (Epner, E. 2011), saab vaataja möödapääsmatult nende seoste manifesteerumise tulipunktiks. Seega tuleks pigem juhtida teatrivaataja tähelepanu sellele, et kuna performansilik lavastus ei moodusta sageli rangelt koherentset ja representatsioonilise tähenduse mõttes järjepidevat tervikut, võivad selle erinevad osad kutsuda esile lõpmatut hulka erinevaid assotsiatiivseid reaktsioone ning seejuures ei ole oluline, et konkreetne assotsiatsioon oleks tingimata silmnähtavas kooskõlas ülejäänud kogetuga. Kuna performansiteatris on lavastuse elemendid organiseeritud lõtvade seostega (kui üldse) ning etendajad on tähenduse loomisest (teatud määral) tagasitõmbunud, siis pole lavastuse erinevatel osistel üksteise ja vaatajas tekkinud assotsiatsioonide üle samasugust kohustavat või kehtetuksmuutvat mõju kui nt konventsionaalses ilukirjandusteoses või teatrietenduses. Seetõttu võib vaataja vabalt olla julgem ja iseteadlikum oma loodud tähendustes (laias mõttes), omaette ja ka neid keelelisse väljendusse tõlkides.

Performansilikus teatris on vaataja silmitsi uutlaadi tähenduse ja tehnikate, seoste ja suhetega, teistsuguste väärtuste ja väärtusloomega kui representatsioonilises teatrimaailmas. Selles liminaalses situatsioonis aitab küll toime tulla teatri, etendaja-vaataja suhte ja muu enesest väljaspool asuva ümbermõtestamine, kuid eelkõige tuleks meeles pidada midagi, mida tõdeb antropoloog Colin Turnbull (Turnbull 1990: 50) Victor Turneri teooriaid analüüsides: liminaalseid fenomene pole võimalik mõista ilma osalemata, liminaalse ja/või performatiivse sündmuse tõeline tajumine eeldab oma sisemisest “isest” loobumist, et saada millekski teiseks.

KOKKUVÕTE

Performansiteater on postdramaatiline teatriliik, milles on performansikunstist pärinevaid vormilisi, ideoloogilisi ja kontseptuaalseid elemente. Need iseloomulikud jooned kulgevad 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse avangardsetest etenduslikest sündmustest läbi performansi kui kunstiliigi iseseisvumise 1960. aastatel tänapäeva tegevuskunstini välja. Etableerumisprotsessi loomuliku osana on performansikunsti esteetika, püüdlused ja tehnikad eriti viimase 20–30 aasta jooksul põimunud eksperimentaalteatri arengutega ning mõjutavad ka peavooluteatrit.

Performansiteatri lavastus on loojate poolt raamitud teatrisüsteemi loogika järgi toimivana: enamasti toimub see teatriinstitutsioonis või produktsioonimajas, sageli etendustüklina või muul moel korduvalt ning teenib piletitulu. Sisulisel tasandil ühendatakse tegevuskunstilise algega lavastustes performansi presentatsioonilised võtted teatri stseenilise struktuuriga, seejuures võivad vähemal või suuremal määral säilida teatrile igiomane representatsioon ning teatud narratiivsus. Seetõttu pole otstarbekas tõmmata ranget piiri performansiteatri ja seda mitte oleva teatri vahele, pigem võib tegevuskunstilisi omadusi käsitleda skaaladel, mis seostatuna annavad aimu etenduse performansilikkuse määrast.

Nimetatud võtmeomadusteks on presentatsioon, metateatraalsus ja kontseptuaalsus. Tegevuskunstilise algega teatris toimib representatsiooniga paralleelselt presentatsiooniline loogika, mille järgi pole laval esitatava eesmärk ega väärtus kunstivälise reaalsuse imiteerimises ega tähistamises, vaid esitatava või näidatava kui vahetu reaalsuse presenteerimises. Eri viisidel meeltele apelleerides püütakse erinevalt tekstikesksest teatrist äratada vaatajas tajulisi, emotsionaalseid ja instinktiivseid (ehk mitte tekstikesksele teatrile omaseid, intellektuaalseid) reaktsioone.

Üheks presentatsiooni avaldumisviisiks performansiteatris on abstraktne kujund realistliku asemel. Täielikku, puhtast abstraktsust on teatri kui üldjuhul inimkeha või personifitseeritud tegelasi hõlmava kunsti puhul keeruline saavutada, niisiis on enamasti tegelikult tegu abstraheeritud kujundiga, mis sisaldab reaalsuse aspekte niivõrd üldistatud ja rekonstekstualiseeritud kujul, et need pole enam selgelt äratuntavad ega mõtestatavad.

Kujundil puudub seda representatiivne funktsioon, selle asemel presenteerib kujund iseenda ergastatud kohalolu ning eeldab emotsionaalset vastuvõttu ja meeltetaju avatust.

Tegevuskunstilise inspiratsiooniga etenduskunstnike taotluseks ongi intensiivselt keskendatud vastuvõtuseisund vaatajas ja tõelise kohalolukogemuse saavutamine kunstnikus. Selles asjaolus ilmneb ihalus autentsuse, inimestevahelise kontakti ja tugeva reaalsuskogemuse järele. See on loogiline vastureaktsioon reaalsuse üha suuremale vahendatusele ja pinnapealsele meelelahutuslikkusele, mis meedias domineerib ja kunstiväljal samuti võimutseb ning loomingu kapitalistlikuks objektiks ja instrumendiks ehk kaubaks muudab.

Autentsuse tähe all jäetakse performansiteatris ära osa teatrile omaseid kunstimarkereid (nagu nt korrastatud dialoog, lava ja saali vastandus) ning juhitakse presentatsiooniliste tehnikatega tähelepanu asjaolule, et elu ja kunst pole omavahel opositsioonilises suhtes, vaid kunst ja selle sünniprotsess on tingimatult osaks elust, elust täielikult eristamatu. Seega erineb performansiteatri autentsusepüüdlus realismi alati ebatäiuslikust eluillusioonist: sellega ei püüta olla keegi (teine) ühes reaalsuses, vaid pürgitakse olla ise, tajuda ja tunda iseendaks olemist läbi oma keha. Selmet elu jäljendada, tuleb vaid kunsti ja elu ühisosa tajuda ja seda ära kasutada.

Performansiteatris osutatakse sageli nii teatri elulisusele kui elu teatraalsusele, ilma et määratletaks sündmuse käigus ja ümber asetleidvat konkreetset kummassegi loogikasse kuuluvana. Seeläbi tõuseb esile etenduse metateatraalne tasand, kus uuritakse teatrisituatsiooni ja loomeprotsessi kui sellist ning eri agentide positsioone selles. Seega ilmneb performansiteatri autoreferentsiaalsus ehk eneseviitelisus kahel tasandil: esiteks abstraheritud kujundites, mis esitavad iseennast, ning teiseks üldisemas metateatraalsuses.

Kunstiteos on olemuselt kavatsusliku kommunikatsiooni instrument ning abstraktse kujundi ja presentatsiooniliste võtete puhul on kommunikeeritavaks infoks nii kujund ise oma tajulises olemuses kui sõnum selle kujundi kunstiks olemise kohta. Seda sõnumit võib mõista ühe abstraktse kujundi ja performansiteatri etenduse võimaliku tähendusena, kui avardada tähenduse mõistet rangest semiootilisest tähistaja-tähistatav seosest laiemalt sisu, mõtet hõlmavaks. Sellega muutub loogiliseks ka abstraktsetele kujunditele sageli

omistatud kontseptuaalsus, mis esmapilgul näib olevat presentatsiooni eneseviitelisusega, paljukuulutatud tähenduse puudumisega vastuolus.

Kunst on loomult, st alati kontseptuaalne ehk ideest lähtuv nähtus ning vaataja meeltele mängivad stseenid performansiteatris on samuti kontseptsiooni ehk laiemas mõttes tähendust kandvad. Siin ilmneb ka abstraktsuse mõiste kolmas tähendus (lisaks puhtale abstraktsele ja abstraheeritud kujundile), mis viitab üldistatud struktuurile, mudelile või ideele, millel puudub konkreetne vaste füüsilises ja sotsiaalses reaalsuses. Abstraktsed kujundid võivad teatris “tähendada”, viidates oma tihendatud moel konkreetse asemel mingile abstraktsele ideele (nt armastus, õnn või “elu äkktiheduse ilu”). Seejuures on abstraktsus üldistatud idee või mudelina tähenduselt sarnane kunstile loomumase kontseptuaalsusega ning mõlemat mõistet võib laias mõttes tähenduseks nimetada.

Performansiteatris pole tegemist mingis diskursuses selgelt fikseeritud märkidega, seetõttu ei eeldata vaatajalt konkreetse tähenduse leidmist ega interpreteerimist, vaid etenduse meelte ja empaatiaga kogemist. Siiski võtab vaataja laval nähtavat alati vastu vaheldumisi representatsiooni ja presentatsiooni reeglite järgi – tekib multistabiilne tajuprotsess. Performansiteatris on see vaheldumine presentatsiooniliste tehnikate tõttu eriti esil, selle käigus tajub vaataja vahetut maailma, mis ühtlasi sünnitab tema teadvuses (ja ka alateadvuses) spontaanseid assotsiatsioone, mõtteid ja tundeid, mis kaasloovad paratamatult teose sisu ehk nähtu-kogetu tähendust. Siinjuhul pole tähendus niisiis etendajate poolt kehtestatud, vaid vaataja poolt subjektiivselt loodud.

Tajutasandite vaheldumise hetkel tunneb vaataja end justkui elu ja kunsti piiri peal olevat: segaduses toimuva olemuse ja sobiliku tegutsemisloogika osas. Mittemõistmisest tingitud frustratsioonist vabanemiseks on vaataja ainus võimalus lasta lahti senipädenud eelarvamustest teatri, tähenduse ja etenduskogemuse väärtuse kohta. Nii võib vaataja saada julgemaks ja iseteadlikumaks endas tekkinud tähenduste osas, nii omaette kui nende assotsiatsioonide keelelisse väljendusse tõlkimisel.

Performansiteatri kreedoks on, et tajuline ja empaatiline kogemus pole intellektuaalselt tõlgendatust vähemväärtuslik. Seejuures aga jääb tähendus idee, mõtte, assotsiatsiooni kujul siiski osaks teatrisündmusest ja -kogemusest. Performansiteatris viiakse äärmuseni teatri aprioorsed omadused nagu “siin ja praegu” olemine ja vaataja ilmvajalikkus

teatrisündmuse toimumiseks, seega võiks seda teatriliiki teatud tähenduses lausa üliteatraalseks tituleerida. Samas on performansiteater jällegi elulisem kui realistlik teater kunagi. Paistab paradoksaalne. Need ja teised analoogsed vastuolud avalduvadki, kui püüda performansiteatrit paigutada dihhotoomsesse ja piiratud keelelisse ja mõistelisse süsteemi.

KASUTATUD KIRJANDUS

Artaud, Antonin 1975. Teater ja julmus. – Esseid ja kirju. (Loomingu Raamatukogu, 12–13). Tallinn: Perioodika, lk 73–76.

Bailes, Sara Jane 2011. Performance Theatre and the Poetics of Failure. Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service. London, New York: Routledge.

Bateson, Gregory 1972. Steps to and Ecology of Mind. San Francisco: Chandler.

Berghaus, Günter 2005. Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.

Carlson, Marvin 2004a. The Performance of Culture: Anthropological and Ethnographic Approaches. – Marvin Carlson, Performance: a Critical Introduction. New York: Routledge, lk 11–30.

Carlson, Marvin 2004b. Performance of Society: Sociological and Psychological Approaches. – Marvin Carlson, Performance: a Critical Introduction. New York: Routledge, lk 31–55.

Danto, Arthur C. 2000. Art and Meaning. – Theories of Art Today. Ed. Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, lk 130–141.

Eelmaa, Taavi 2014. C. Eesti kaasaegse teatri aabits. – *ZAUMi blogi*; <http://www.zaum.ee/2014/03/c.html> 14.05.2015.

Epner, Eero 2011. Realistlik ja abstraktne kujund teatris. – *Sirp*, 13.10.

Epner, Luule. Pildi kokkupanek: nüüdisteatri kaks aastakümnet.

Fischer-Lichte, Erika 2008a. Explaining Concepts. Performativity and Performance. – Erika Fischer-Lichte, The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics. London, New York: Routledge, lk 24–37.

Fischer-Lichte, Erika 2008b. The Emergence of Meaning. – Erika Fischer-Lichte, The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics. London, New York: Routledge, lk 138–160.

Goldberg, Roselee 1995. Performance Art: From Futurism to the Present. Singapur: C. S. Graphics.

Goldberg, Roselee 2010. Performance: A Hidden History. – The Art of Performance. A Critical Anthology. Toim: Gregory Battcock, Robert Nickas, Lucia della Paolera. Ubueditions, lk 22–26.

Hahn, Harley. Understanding Abstract Art. Kättesaadav: <http://www.harley.com/art/abstract-art/> 06.01.2015.

Kangilaski, Jaak 2014. 20. sajandi kunsti ajalugu. Loengukonspekt, ülesmärkinud Annemari Parmakson.

Kangro, Mart 2003. Jääb iseendaks nii koera kui paavstina. Intervjuu Marko Mägile. – Eesti Ekspress 04.12.

Marinetti, Filippo Tommaso 1973. The Founding and Manifesto of Futurism. – Umbro Apollonio, Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos. New York: Viking Press, lk 19–24.

Naranjo Rico, Maria del Pilar. Contemporary Dance Terms. – Contemporary-dance.org. Kättesaadav: <http://www.contemporary-dance.org/dance-terms.html> 08.05.2015.

Porri, Anneli 2015. Intervjuu saatele “Plekktrumm”. – ETV, 09.03. Kättesaadav: <http://etv2.err.ee/v/kultuur/plekktrumm/saated/e497717c-7061-4738-b916-328100183724> 11.03.2015.

Saro, Anneli 2014. Reaalsuse representeerimise strateegiad. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 14, lk 55–71. – DOI: 10.7592/methis.v11i14.3689.

Saro, Anneli, Kristiina Reidolv, Tanel Lepsoo 2014. Representatsioon, presentatsioon ja kohalolu teatris. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 14, lk 4–14. – DOI: 10.7592/methis.v11i14.3689.

Stiles, Kristine 2000. Afterword: Quicksilver and Revelations: Performance Art at the End of the Twentieth Century. – Linda M. Montano, Performance Artists Talking in the Eighties. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, lk 473–492.

Turnbull, Colin 1990. Liminality: a Synthesis of Subjective and Objective Experience. – By Means of Performance. Toim Richard Schechner, Willa Appel. Cambridge: Cambridge University Press, lk 50–81.

SUMMARY

Performance theatre is a kind of postdramatic theatre, which comprises formal, ideological and conceptual elements inherited from performance art. Those characteristics can be seen developing since the performative events of early 20th century avant-garde, they can be followed through the becoming of age of performance art in the 1960s and spotted in performance art today. In the last 20–30 years especially, as a natural part of the development of an avant-garde art practice, the esthetics, pursuits and techniques of performance art have merged with the processes of experimental theatre and nowadays have an impact on mainstream theatre as well.

Performance theatre is framed by its creators as part of the theatre institutional system: the performances usually take place in a theatre or a production house, often repeatedly as part of the regular programme and they yield profit from ticket sales (to a degree). In regards to content, presentational methods of performance art are combined with the scenic structure typical of a theatre performance. Meanwhile, traditional elements of theatre such as representation and narrativity can be preserved. Therefore it is not purposeful to make a clean-cut distinction between performance theatre and not performance theatre. The properties adopted from performance art can rather be understood as spectral values, which a production can possess in different volume.

The key characteristics mentioned are presentation, metatheatricity and conceptuality. In performance theatre, representational processes take place simultaneously with presentational ones, according to which the purpose and value of the performance does not lie in imitating or referencing reality, but in presenting the performed as immediate reality. Playing with different senses of the spectator is used as a means to evoke sensuous, emotional and instinctive responses as opposed to intellectual ones that are focused on in literary theatre.

One example of presentation in performance theatre is the abstract motif used in place of a realistic one. Absolute, pure abstraction is difficult to achieve in an art form generally based on the human body (or some sort of personified character), hence the abstract motif in theatre is usually more of an “abstracted” one. The abstracted motif contains elements of

reality, which have been transformed in a way, so the connection with reality in them is not recognized anymore by the spectator. This kind of motif has no representational function, instead it presents itself in its intensive presence and expects to be perceived in a sensuous and emotional way.

Performance theatre artists seek to create an intensive and focused state of reception in the spectator and an experience of genuine presence in themselves as performers. In that lays a specific yearning for authenticity, human contact and a profound experience of reality. That can be understood as a logical reaction to the increasing mediacy in life and superficiality in media and art, which turn creative work into capitalist instruments, commodities.

Under the flag of authenticity, markers of art such as well-structured dialogue and the opposition of stage and audience are dismissed in performance theatre, and through presentational techniques the spectator is made aware of the fact that art and real life are not in dichotomical relation with each other, but art with the process of its creation is unconditionally a part of life, indistinguishable from life in an absolute way. Therefore, performance theatre's pursuit of authenticity differs considerably from the illusionist goal of realism: in performance theatre one does not attempt to be (like) somebody else from some reality, but tries to be herself in profound away, sense the fact of existing through its own body. Instead of trying to replicate life, all that is needed is to become aware of the common share of art and life and to make use of it.

In performance theatre, attention is usually focused on both the aspects of reality in theatre and theatricality in life, without clearly marking elements of the performance as belonging to either of the categories (art or real life). Thereby, in the performance a metatheatrical level becomes apparent, in which the performative situation, the creative process and the positions of agents within it are brought into focus. So, it can be concluded that the autoreferentiality of performance theatre emerges in two ways: first, in abstract motifs, which present themselves, and second, in broader metatheatricality.

An artwork is by nature and instrument of intentional communication. In case of an abstract motif and presentational techniques, the info being transmitted is both the motif itself in its sensuous existence and the message about the motif being art. That message

can be considered a possible meaning of the abstract motif contained in performance theatre, if the concept of meaning is not understood plainly as in the case of a semiotic sign, which has a specific reference object, but broadened, so as to include content, significance and ideas on a more general level.

Besides being an instrument of communication, art is also conceptual by nature. Sensuous scenes in performance art, in which the immediate experience of the art work is central, are also carriers of this conceptual type of meaning. Here, another aspect of abstraction also comes into play: abstraction can additionally mean a generalized idea or model, which has no equivalent in physical and social reality. Abstract motifs in theatre can also refer to those abstract ideas (instead of concrete existing phenomena), therefore they too can be carriers of meaning in a way. Abstraction as a generalized idea is similar to the intrinsic conceptuality of art and both can be understood as meaning in a broader sense.

Performance theatre does not deal with fixed signs, therefore, it is not expected of the spectator to find specific meanings or create certain interpretations, but to experience the performance with open senses and empathy. Nevertheless, the spectator always perceives a performance simultaneously both according to the rules of representation and the ones of presentation – a process of perceptual multistability takes place. This fluctuation is especially foregrounded in performance theatre due to presentational techniques. In the case of perceptual multistability, the spectator perceives the performance as it is, in its immediacy, but the perceived information also creates spontaneous associations, thoughts and feelings in her consciousness (and in her subconsciousness as well). Those associations contribute to the creation of the meaning of the artwork. The meaning is therefore not established by the performers, but is subjectively created by the spectator.

At the moment in which the alternation between the two ways of perceiving takes place, the spectator experiences a liminal state, as if she were standing on the threshold of art and life. She likely feels confused by the ambiguous nature of the event and frustrated about the question of whether to follow the rules of art or the rules of real life in her reactions. The only way for her to get rid of that frustration is to let go of her presumptions about theatre, meaning and the value of the performance experience, that had held true until then. Through that, the spectator can become more self-righteous about and sure in the meanings she finds in an experience of performance theatre.

Sensuous and empathetic experience is not of lesser value than an intellectually interpreted one, that is the credo of performance theatre. However, meaning as an idea and an association remains part of the performance and spectator's experience of it. In performance theatre, the *a priori* characteristics of theatre, such as being "here and now" and the spectator being essential in the performance situation, are taken into extreme. Hence, that kind of theatre could possibly be called extra theatrical in a way. Yet at the same time, performance theatre is also closer to life than realistic theatre ever can claim to be. Seems paradoxical, but that is just another contradiction that occurs, when one tries to fit a phenomenon such as performance theatre into the often dichotomous and limited mold that is the linguistic and conceptual system.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina _____ ANNEMARI PARMAKSON _____
(*autori nimi*)
(isikukood: _____ 49209090277 _____)

annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

PERFORMANSITEATER: MÕISTE JA ERIPÄRA _____
_____,
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____ ANNELI SARO _____,
(*juhendaja nimi*)

reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, ____ 27.05.2015 ____ (*kuupäev*)

ANNEMARI PARMAKSON
(*allkiri*)